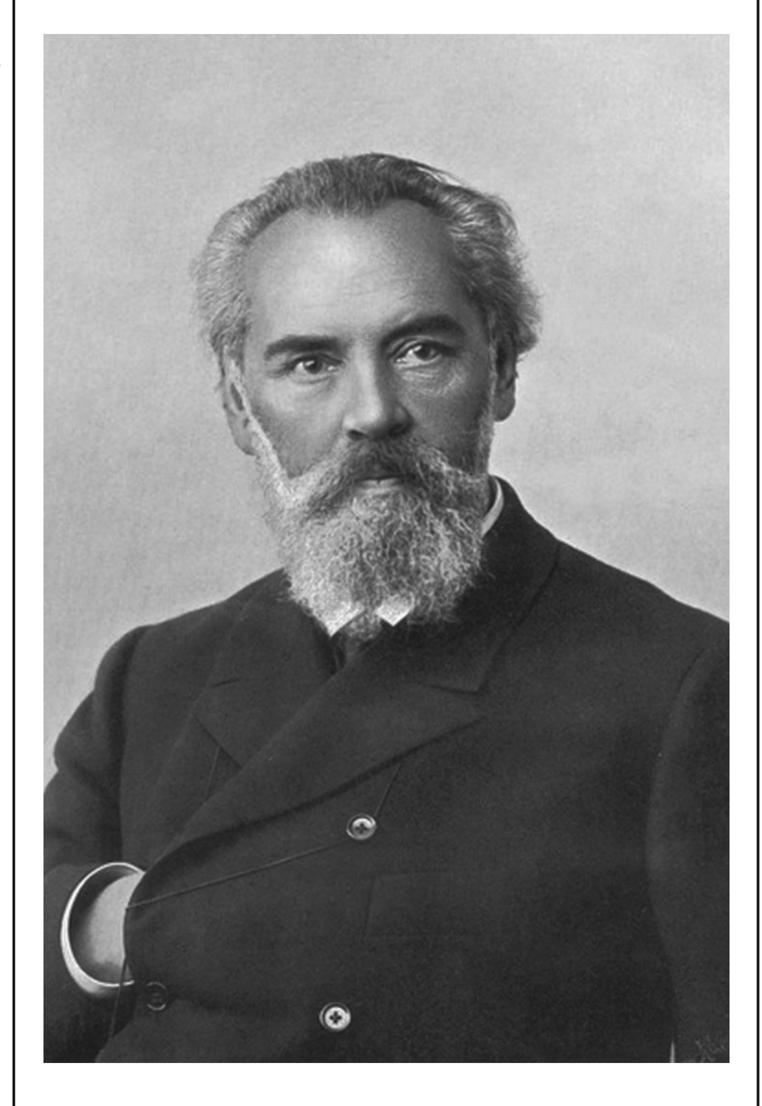
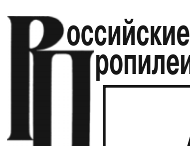

Российские Пропилеи
Александр
ВЕСЕЛОВСКИЙ
ИЗБРАННОЕ:
ИСТОРИЧЕСКАЯ
ПОЭТИКА



Серия основана в 1998 г.

В подготовке серии принимали участие
ведущие специалисты
Центра гуманитарных
научно-информационных исследований
Института научной информации
по общественным наукам,
Института философии
Российской академии наук



Александр
ВЕСЕЛОВСКИЙ

ИЗБРАННОЕ: ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

Санкт-Петербург
УНИВЕРСИТЕТСКАЯ КНИГА
2011

ББК 87,3
В 38

Автор вступительной статьи и комментариев, составитель тома
И. О. Шайтанов

Научный редактор И. О. Шайтанов
Редактор: О. В. Кирьязев
Художник: А. Ю. Никулин

Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России»

Веселовский А. Н.
В 38 **Избранное: Историческая поэтика**. – «Университетская книга» СПб, 2011. — 687 с. (Серия «Российские Пропилеи»)

Александр Николаевич Веселовский (1838–1906) – филолог, историк, теоретик культуры. Веселовский исследовал литературные явления в широком контексте развития культуры, рассматривая историю литературы как «историю культурной мысли». В научном наследии Веселовского выделяется несколько тематических циклов: историческая поэтика, итальянское Возрождение, средневековая литература, новая русская литература. В данный том вошли основные работы Веселовского, отражающие эволюцию его взглядов, формирование в ходе исследования литературы и фольклора общей теории развития поэзии, составившей историческую поэтику Веселовского – грандиозный замысел, уникальный не только в русской, но и в мировой науке, в значительной степени предопределивший разработку многих перспективных направлений гуманитарного знания в XX веке. Это издание не только вернет современному читателю классическую книгу, но и представит в небывалом ранее объеме филологическую теорию, послужившую основой для многих идей современной науки.

ISBN 978-5-98712-055-2

И. О. Шайтанов

Классическая поэтика неклассической эпохи

У Александра Николаевича Веселовского репутация великого человека, который вечно ошибался, многое путал, не все понимал, а посетившей его гениальной идее исторической поэтики так и не успел придать сколько-нибудь законченный вид.

Так его воспринимают у нас. На Западе его не воспринимают никак. Почти не знают[1], ибо время от времени его имя лишь мелькает в потоке работ, испещренных цитатами из формалистов, Бахтина, Проппа, Лотмана, то есть русских филологов, чье значение так было оценено Робертом Скоулзом в 1974 г., когда он подводил итог структурализму: «...среди бытующих ныне англо-американских представлений о художественной форме едва ли есть такие, где не сказалось бы воздействие формалистов (имеется в виду русский формализм. – *И.Ш.*) и их последователей-структуралистов»[2].

Если при столь остром интересе к русским филологическим идеям Веселовского не знают, значит, это мы что-то не объяснили: не дали понять, что пространство, в котором работали все эти влиятельные ученые, было открыто Веселовским.

Мы сосредоточены не на том, что А.Н. Веселовский сделал, а на том, что́ он не успел или сделал неверно. Эта схема отношения к нему воспроизводится постоянно. Ее не изменило и то, что в последнюю четверть века *историческая поэтика* – слово снова модное. Так называют сборники, монографии. Историческую поэтику разрабатывают. В 1986 г. вышел коллективный сборник «Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения»[3].

В том же году один из самых известных продолжателей исторической поэтики Е. М. Мелетинский выпустил «Введение в историческую поэтику эпоса и романа». Отношение к Веселовскому, и на его же материале, высказано там на первых страницах: «Здесь нет необходимости излагать „Историческую поэтику“. Основные ее положения общеизвестны. Главные ее результаты, опирающиеся на огромный материал, до сих пор не поколеблены. И все же в свете современной науки...

К числу слабых звеньев его теории относятся представление об абсолютном господстве ритмико-мелодического начала над текстом... о случайности текста и ничтожной роли предания в генезисе эпоса...

Пытаясь оторвать народный обряд от мифа... и вообще от предания, недооценивая роль текста в составе первобытно-обрядового комплекса и гипертрофируя...

Абсолютизируя формальный синкретизм родов поэзии...

Следуя теории пережитков, А. Н. Веселовский... недооценивает роль мифа...

В коррективах нуждается и теория мотива / сюжета...»[4]

Все допускает коррективы и нуждается в них. Жаль только, что о положениях, признаваемых общеизвестными, – один абзац, а за ним – две страницы упущений и недочетов. Их предполагаемая серьезность и количество невольно возвращают к началу: так что же осталось «не поколебленным»? Что вообще осталось от А. Н. Веселовского, кроме удачно найденного словосочетания – «историческая поэтика»?

Едва ли случайно, что за последние три четверти века единственная небольшая книжечка, А. Н. Веселовскому посвященная, написана не столько о нем, сколько о его критиках, и по жанру она приближается к апологии[5]. В чем только не уличали и не обвиняли А. Н. Веселовского:

– личное творчество он принес в жертву преданию;

– предание – в жертву синкретизму;

– национальную особенность недооценил, поскольку придерживался теории заимствований;

– эстетически настроенные критики полагали, что он не вполне умел оценить художественную сторону литературы;

– марксисты винили его за то, что он не был марксистом и не понял исторического детерминизма;

– мифологи пеняли ему, что он забыл о мифе, погрузившись в этнографию.

И общими местами, повторяемыми едва ли не всеми, стало: позитивист, автор этнографической поэтики, приверженец теории заимствований...

Надо сказать, что сторонники двух методов – марксистского и мифологического – особенно резки в отношении А. Н. Веселовского. В последние годы наши марксисты помягчели настолько, что даже согласны признать в Веселовском марксиста без марксизма[6]. Это, конечно, курьез. Слава богу, что Веселовский не дожил ни до 1937, ни до 1949 года, когда он был бы обречен как космополит и предтеча формализма.

Счеты сторонников мифологического подхода серьезнее, и их позиция непримиримее. Они чувствуют себя продолжающими ту полемику, которую начал сам А. Н. Веселовский, когда бросил вызов преувеличениям старой «мифологической школы» (впрочем, никогда не сомневаясь в огромном значении сравнительной мифологии). Для О. М. Фрейденберг Леопольд Воеводский – «классик», «хотя на практике и доведший эту теорию до абсурда»[7]. А. Н. Веселовский ре-

цензировал книгу Л. Воеводского именно с этой доведенной до абсурда стороны («Вестник Европы», 1882. – Кн. 4, апрель).

Через миф как ключевое понятие, лежащее в основе теории, возникает потребность отделить себя от Веселовского или его от современной мысли. Определяя задачу поэтики, О. М. Фрейденберг писала: «Центральная проблема, которая меня интересует в данной работе, заключается в том, чтоб уловить единство между семантикой литературы и ее морфологией»[8].

Казалось бы, этим и занимался А. Н. Веселовский, подаривший науке о литературе и само слово «морфология», и морфологический подход (о чем многократно говорил В. Я. Пропп). Так, но не совсем: «Несомненно, что центральной проблемой, над которой работал Веселовский, было взаимодействие форм и содержаний»[9].

Семантика и морфология – это ново и продуктивно. Форма и содержание отдает старой эстетикой. Тот, кто ею занимается, в лучшем случае вливает подвижное содержание «в старые формы».

Как будто бы все правильно. У А. Н. Веселовского, действительно, можно найти немало подтверждений тому, что «содержание» – момент изменчивости, а форма – постоянства: «Содержательные элементы могли совершенно измениться: первый художник видел в своем создании бога; позднейший может обладать более глубокою, сильною оригинальностью взгляда, но *формальный элемент остался тот же*; произведение вызывает в нем чувство высокого, благоговейного. Согласие формальных элементов необходимо для того, чтобы художник мог творить и зритель наслаждаться его творением».

Однако в той же работе («Определение поэзии») А. Н. Веселовский находил «искусственным противоположение идеи и формы». Во всяком случае, в своей исторической поэтике он установил их гораздо более сложное соотношение.

И совсем странно, что Веселовский умудряется заниматься проблемой формы и содержания, «минуя сознание» (О. М. Фрейденберг). «Значение Веселовского, конечно, огромно...» (?!!) Но он «механистичен», «позитивист», «многое можно раскопать у Веселовского и во многом его обвинить: его историзм еще пропитан плоским эволюционным позитивизмом, его „формы“ и „содержания“, два антагонизирующих начала, монолитно-противоположны друг другу, его сравнительный метод безнадежно статичен, несмотря на то, что сюжеты и образы у него „бродят“... Проблемы семантики Веселовский совсем не ставит...»[10]

В общем, есть только один вопрос без ответа: в чем его, Веселовского, «огромное значение»?

По иронии судьбы в классификационных списках новейшего времени А. Н. Веселовский открывает русскую семиотику рядом с О. М. Фрейденберг, где они – «главные представители семантического подхода»[11] в русской нарратологии. Конечно, неисповедимы пути классификаций, но в том, что поэтика О. М. Фрейденберг создается

в пространстве, осмысленном А. Н. Веселовским, сомневаться не приходится.

Удивить может разве лишь то, насколько Веселовский полно и окончательно растворяется в этом пространстве, так, что его присутствие уже и не ощущается вовсе. Может быть, это и есть знак признания, куда больший, чем то, что может зафиксировать какая бы то ни было статистика сносок и упоминаний? В памяти остается только одно – «огромное значение» Веселовского. Он существует как первопричина, первотолчок для самостоятельной деятельности многих, переживаемой ими как нечто абсолютно творческое и самостоятельное. Вот что записывает О. М. Фрейденберг о своей поэтике, о том, какой ее видит:

«...Я брала образы в их многообразии и показывала их единство. Мне хотелось установить закон формообразования и многоразличия. Хаос сюжетов, мифов, обрядов вещей становился у меня закономерной системой определенных смыслов.

Философски я хотела показать, что литература может быть таким же матерьялом теории познанья, как и естествознание или точные науки. Что до фактического матерьяла, то тут у меня было много конкретных мыслей, много новых результатов: происхождение драмы, хора, лирической метафористики...

Впервые я выдвинула по-новому проблему жанра и жанрообразования, освободив их от формального толкованья...

У меня есть претензия считать, что я первая в научной литературе увидела в литературном сюжете систему мировоззрения...»[12]

Значительность и «претензию» на новизну едва ли кто-нибудь захочет оспаривать у ученого. Но первенство в самом направлении мысли? За каждой посылкой поэтики О. М. Фрейденберг – в большем или меньшем приближении – угадывается присутствие А. Н. Веселовского.

Без преувеличения можно сказать, что в его присутствии создается все наиболее важное и новое в русской филологии за последние сто лет. Реагируют на этот факт по-разному. Одни – мистическим забвением о демиурге. Другие – куда более прозаическим неупоминанием или критическим отталкиванием. Наиболее общая модель: реверанс при входе в историческую поэтику с последующим ощущением полной творческой свободы (подаренной Веселовским). И тут уж творящему и созидающему сознанию трудно сохранить ясную голову, соблюсти академическую корректность. Уникален лишь случай с В. Я. Проппом.

Обычно на его «Морфологию сказки» ссылаются как на наиболее памятную коррективу, внесенную в развитие и в уточнение «Поэтики сюжетов» А. Н. Веселовского. Но сам Пропп, уточняя, сохранил и редкое в отношении Веселовского понимание того, кому принадлежит первенство, и ощущение разности масштаба сделанного каждым из них.

Пропп взял у Веселовского название и идею своей знаменитой книги. Начал постройку собственной морфологии, воспользовавшись термином Веселовского – «мотив», сразу же уточнив его, а по сути заменив понятием функции (что открыло путь к структурализму, это и признает К. Леви-Стросс, сославшись на Проппа как на одного из трех своих ближайших предшественников в разных областях знания).

Открытие сделано на переосмыслении Веселовского. Однако Пропп полностью осознает, что вошел в его пространство и пошел по его пути. Ломая схему, Пропп не только начал Веселовским, но – что почти не случается – закончил текст книги признанием его «огромного значения» и такими словами: «...наши положения, хотя они и кажутся нам новыми, интуитивно предвидены не кем иным, как Веселовским, и его словами мы и закончим работу...»[13]

И в 20-х годах, и много позже – в 60-х – В. Я. Пропп полагал, что морфологический подход в целом – открытие Веселовского, что «разделение мотива и сюжета представляет собой огромное завоевание, так как оно создает условия для научного анализа сюжетов, анализа их состава и дает возможность ставить вопросы генезиса и истории»[14].

Чаще акцентировали свое расхождение с Веселовским, как будто боялись остаться незамеченными в его тени. Так, твердо помнили о своих расхождениях с ним (гораздо тверже, чем о своей зависимости от него) формалисты, о чем и сказали очень рано. Для них Веселовский, несмотря на гениальные догадки, остался позитивистом и традиционалистом, который придерживался историко-генетического представления, будто новые формы появляются, чтобы выразить новое содержание.

Нужно признать, что формалисты размежевывались с Веселовским и там, где речь шла о научном приоритете, но и там, где могла идти – об общей вине. В. Б. Шкловский отвечал критикам в «сороковые роковые»: «А. Веселовский был великим ученым, был патриотом... Это слепой Самсон; однако он не разрушал храм, а пытался его воздвигнуть. Но строил он, не зная, что строит»[15]. При этом Шкловский великодушно пытался вывести покойного ученого из-под удара: «...за теорию формалистов Веселовский так же мало отвечает, как Аристотель за Буало»[16].

Верна аналогия – с Аристотелем. Она верна и за пределами предложенного Шкловским сопоставления. *Аристотель был главным собеседником и оппонентом для Веселовского.* «Историческая поэтика» с ее оксюморонным названием – ответ если не Аристотелю, то поэтике, каковой она сложилась у его позднейших комментаторов, осененная его авторитетом. Еще в 1862 г. в одном из студенческих отчетов о своем пребывании в Европе А. Н. Веселовский писал: «Времена пиитик и риторик прошли невозвратно»[17]. Все направление его собственной работы было подтверждением этих слов.

Прежняя поэтика исходила из того, что установлено, задано. Она была *нормативной.* Целью новой было не предписание вечных зако-

нов, а понимание закономерностей развития. Новой поэтике предстояло стать исторической.

Замысел историзировать поэтику аналогичен динамизации Евклидова пространства Лобачевским.

Кем же был Веселовский: позитивистом или формалистом, сторонником обряда или мифа? Вопрос, предполагающий однозначный выбор с последующим отнесением Веселовского к одной из существовавших школ, не работает. Об этом очень верно сказал автор первой небольшой монографии о Веселовском – Б. М. Энгельгардт. Историческая поэтика – «...единая „книга“ высшего научного синтеза. К созданию такой книги он и стремился всю жизнь, частью сознательно, частью бессознательно, влекомый таинственным инстинктом гениального ученого. Вот почему в самом ходе его исследований чувствуется огромная внутренняя закономерность, какой-то словно заранее обдуманный план: к каждому частному вопросу, „мелкому факту“, он подходит с затаенною мыслью о его значении для будущего окончательного обобщения»[18].

Именно целое в его взвешенности и было утрачено, что не так давно признал А. В. Михайлов: «...непосредственная судьба всего наследия А. Н. Веселовского состояла в том, что единство его сторон распадалось, что более простые линии движения мысли подхватывались по отдельности и развивались, замещая собой целое. Так, не без воздействия односторонне понятых идей А. Н. Веселовского сложилась школа технологического изучения литературного произведения, называвшегося „формализмом“ и дополнявшая А. Н. Веселовского методическим вниманием к тому, что А. Н. Веселовский никогда не изучал, – к отдельному произведению и его анализу»[19].

Сказанное относится далеко не к одному формализму, но к восприятию А. Н. Веселовского в целом. Он не вписывается в чужие парадигмы, потому что создал собственную, совершив тем самым научную революцию. Веселовского невозможно отнести к какой-то школе. Он не отвечает за крайности того или иного направления мысли, ибо достиг «высшего научного синтеза». Правда, сразу же вслед за этим замечательным по верности выводом у Б. М. Энгельгардта следует традиционное сожаление:

«...Веселовский... не довершил своего дела, не написал своей „книги“. То здание, которое он возводил, осталось недостроенным. Архитектор умер, подготовив материалы и заложив фундамент, и план его был похоронен вместе с ним» [20].

Про «синтез» и «внутреннюю закономерность» забылось, а вот строительная метафора сделается «бродячим сюжетом». Как всякое общее место, она возникает снова и снова: Веселовский, собрав «самый разнообразный строительный материал – от каррарского мрамора до кирпича и щебенки... методологически и композиционно не замкнул в своих трудах величественные своды исторической поэтики»[21]. Такого рода барочными концептами можно было бы и пренебречь, но,

к сожалению, они бесконечно повторяют основную тему современного понимания Веселовского: не завершил, не достроил, «и план его был похоронен вместе с ним».

Энгельгардт мог считать, что план похоронен, но мы-то теперь должны знать, что это не так. План исторической поэтики был опубликован почти полвека назад. Событие это прошло незамеченным и никак не поколебало общего мнения.

Была ли завершена историческая поэтика?

Что мы понимаем под завершением? И что должно было завершиться?

Историческая поэтика – это направление мысли и книга. Сначала поговорим о книге. Или о том, что могло бы составить книгу.

Под названием «Историческая поэтика» труды А. Н. Веселовского издавалась трижды. В 1913 г. в собрании сочинений, где ей были отведены два первых тома (ИП, 1913). Второй выпуск второго тома, который должен был содержать материалы к «Поэтике сюжетов», так и не вышел (материалы остаются неопубликованными). Собрание сочинений завершено не было.

В 1940 г., с некоторым запозданием отмечая столетие со дня рождения А. Н. Веселовского (1838–1906), появилось издание, подготовленное В. М. Жирмунским (ИП, 1940). И в 1989 г. на его основе издательством «Высшая школа» была выпущена адаптированная «Историческая поэтика» – для студентов (ИП, 1989).

Это факты общеизвестные, но повторить их необходимо, поскольку общеизвестное и общепризнанное в отношении Веселовского изобилует элементарными неточностями.

Три издания в течение целого столетия – немыслимо мало для основополагающей книги. К тому же ИП, 1913 – давно уже библиографическая редкость. ИП, 1989 – учебная книга. Остается единственное издание более чем шестидесятилетней давности. Те, кого считают современными классиками и властителями филологических умов, изданы куда полнее – вплоть до внутренних рецензий, заказных обзоров и материалов домашней картотеки.

Что же Веселовский успел издать при жизни?

Первой его опубликованной работой, в названии которой стояли слова «историческая поэтика», была статья «Из введения в историческую поэтику». Она появилась, как и все последующие публикации, в «Журнале Министерства народного просвещения» (Ч. CCXCIII, май. 1894. № 5. Отд. 2. С. 21–42; в журнале в это время была принята двойная система описания: старая – со ссылкой на продолжающийся номер части и месяц, а также новая – с указанием года и номера).

Об этих подробностях приходится говорить, поскольку в комментарии к существующим изданиям *нет практически ни одного безошибочного библиографического описания первых публикаций*. Указывают,

что начало публикациям по исторической поэтике было положено появлением «Из введения в историческую поэтику» в 1893 г., но в действительности это произошло на год позже. Завершающие цикл «Три главы из исторической поэтики» печатались в журнале не в 1898, а в 1899 г.

Мелочи? Но показательные для того, насколько точны наши представления обо всем, что связано с Веселовским, если даже библиографические справки об этих классических работах ошибочны.

А. Н. Веселовский часто шел к исследованию от лекционного курса. Так было и с исторической поэтикой. С 1881 г. он читает в Санкт-Петербургском университете, а потом и на Высших (Бестужевских) женских курсах лекции под общим заглавием «Теоретическое введение в историю литературы» («Теория поэтических родов в их историческом развитии»). Цикл состоит из трех частей в соответствии с тремя родами – эпосом, лирикой и драмой. В. М. Жирмунский заметил, что в вводных лекциях к этим курсам и созревает «первый очерк» программы поэтики, которая «была намечена во вступительной лекции ко второму курсу по истории эпоса (8 октября 1883 года)...»[22]

В 1894–1895 гг. в названии курса появляется слово «поэтика» («Введение в поэтику»), а с 1895 г. – «историческая поэтика».

Параллельно – с 1894 г. – печатаются главы из будущей книги. Публикации написанных текстов, как правило, предшествовало их публичное чтение, часто в Неофилологическом обществе, которое возглавлял А. Н. Веселовский.

Названия публикуемых глав нередко подчеркивали их предварительный характер и принадлежность незавершенному целому: «*Из* введения в историческую поэтику», «*Из* истории эпитета» «Три главы *из* исторической поэтики». Этот последний текст не только предполагает некоторую цельность, во всяком случае, цикличность, но и превосходит все остальные по объему. К тому же за журнальной публикацией последовал оттиск с отдельной пагинацией, которому было предпослано небольшое авторское предисловие:

«„Три главы из исторической поэтики“ представляют отрывки из предположенной мною книги, некоторые главы которой помещаемы были разновременно в „Журнале Министерства народного просвещения“. Я печатал их не в том порядке, в каком они должны явиться в окончательной редакции труда, – если вообще ему суждено увидеть свет...»

Увы, труд – «предположенная книга» – свет так и не увидел. А все, что для нее было подготовлено, появилось в 1913 г. – уже без автора – в первом томе собрания его сочинений.

Порядок расположения материалов в собрании сочинений – *хронологический*. Он таковым и остался для всех последующих изданий, представляясь, вероятно, тем более обоснованным, что, как сказано Б.М. Энгельгардтом, «архитектор умер, подготовив материалы и заложив фундамент, и план его был похоронен вместе с ним».

Но план есть. Очень точный и четкий. Его в 1959 г. восстановил по рукописи и опубликовал В. М. Жирмунский в журнале «Русская литература». С тех пор им никто так и не заинтересовался.

Более того, В. М. Жирмунский вместе с планом опубликовал и почти подготовленную автором к печати рукопись того, что должно было стать первой частью «Исторической поэтики» – «Определение поэзии», – которая завершается наброском дальнейшего:

«Следующее обозрение распадается вследствие этого на две половины: А) поэтическое предание; Б) личность поэта; в первом отделе мы поставим вопросы:

a) Синкретизм и дифференциация поэтических форм. Как выработалось понятие „поэзия“.

b) История поэтического стиля.

c) История сюжетов.

d) История идеалов.

[α) История Naturgefühl <чувства природы>.

β) Идеал красоты в историческом развитии.

γ) Мифологическое, символическое и аллегорическое миросозерцание...».

В архиве А. Н. Веселовского «Определение поэзии» вместе с текстами других работ по исторической поэтике (известных по тексту более поздних прижизненных публикаций) вложено в папку с наклейкой – Поэтика I. «Рукопись Поэтики I, по-видимому, беловая, с немногочисленными помарками и исправлениями, дает связный текст, представляющий вполне законченное по содержанию и стилистической обработке изложение курса „Исторической поэтики“ в том виде, как он сложился в 1888–1889 гг.»[23].

Вторая аналогичная папка представляет собой собрание черновых материалов, рукописей, набросков, дополняющих или продолжающих то, что находится в первой. Название второй папки – Поэтика II.

Папка Поэтика III – это «Поэтика сюжетов». Материалы, выписки и начала двух статей. Их частично расшифровал и опубликовал В. Ф. Шишмарев в первом выпуске тома II собрания сочинений в 1913 г.

Набросок плана в конце «Определения поэзии», сверенный с тем, как реально расположены материалы в первых двух папках, позволил В. М. Жирмунскому составить план всей книги. Она должна была бы выглядеть следующим образом.

Открывает книгу опубликованное «Из введения в историческую поэтику». Затем следует часть I – «Определение поэзии»,– посвященная «вопросам общеэстетическим»[24].

Часть II носит название «Исторические условия поэтической продукции» и состоит из тех самых четырех разделов, которые даны в заключение «Определения поэзии» (см. выше). Несколько изменилось лишь название первого раздела: «Синкретизм и дифференциация поэтических форм в понятии поэзии».

Материалы к Частям III и IV частично собраны, а план их набросан во второй папке (Поэтика II).

Часть III носит название «Личность поэта» и имеет три раздела: a. «Личность как продукт исторической и социальной эволюции»; b. «Условия выделения культурных групп»; c. «Групповые (личные) проявления самосознания».

Часть IV – «Внешняя история поэтических родов и частные процессы литературной эволюции» посвящена развитию a) эпоса, b) лирики, c) драмы, d) новеллы и романа[25].

С той поры как В. М. Жирмунский опубликовал этот план и первую главу «Исторической поэтики», прошло почти полвека. Ни издатели, ни интерпретаторы Веселовского не проявили к нему ни малейшего интереса. Такое впечатление, что публикация просто остается незамеченной. Приведу поразительное тому подтверждение.

Книга А. В. Михайлова «Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры» исследует значение немецких источников в формировании русской – а таковой по преимуществу признается историческая поэтика – идеи. Общий вывод сделан Михайловым в сопоставлении поэтик Александра Веселовского и Вильгельма Шерера, которую Веселовский называл «единственной книгой, в которой я нашел встречные мне идеи...»:

«...теперь, насколько можно судить, соотношение двух поэтик – незавершенной „Поэтики“ Шерера и незаконченной „Исторической поэтики“ А. Н. Веселовского, – а также и соотношение их поэтологического мышления можно представить значительно более отчетливо, чем прежде. Даже отчетливее, чем фиксировал для себя сам А. Н. Веселовский, у которого не было причин подробно разбираться в таких обстоятельствах...»[26]

О том, насколько книга А. В. Михайлова сделала более отчетливым два типа «поэтологического мышления», чуть ниже. Пока что о принципе противопоставления двух поэтик, обозначенных как поэтика-1 (это Веселовский) и поэтика-2 (это Шерер). Первая «...„подкладывает“ „чужое“ под „свое“ и следовательно стремится определить развитие литературы познанными ею характеристиками чужой культуры. Историческая поэтика-2 отсчитывает от „своего“, „подкладывает“ его под „чужое“...»[27]

В основе первой – этнографически-фольклорный материал, накопленный Веселовским, которому Шереру «нечего было бы противопоставить – одна-единственная ссылка в тексте „Поэтики“ на австралийские фаллические песни...»[28]. В результате вывод о том, что «Шерер опирается на сложившуюся в новейшее время литературную ситуацию, которая сознательно принимается за ключ к прошлому...»[29]

На этот счет существует прямо противоположное мнение. *И принадлежит оно Веселовскому*, считавшему, что Шерер был в числе тех, кто «перенес на изучение классиков новой литературы критические

приемы, выработанные до гиперкритики на изучении средневековых памятников...» («Определение поэзии»).

Свой же метод Веселовский оценивал как раз в обратной перспективе: «Примеры я возьму не из современности, хотя все к ней сводится... историческая память может и ошибаться; в таких случаях новое, подлежащее наблюдению, является мерилом старому, пережитому вне нашего опыта... То же в истории литературы: наши воззрения на ее эволюцию создались на исторической перспективе, в которую каждое поколение вносит поправки своего опыта и накопляющихся сравнений» («Из введения в историческую поэтику»).

Так что «перенос» метода совершался обоими учеными в противоположных направлениях, чем те, что установил для них А. В. Михайлов. В расхождении мнений нет ничего страшного: исследователь часто расходится с объектом своего исследования. Поразительно другое: А. В. Михайлов нигде не учитывает развернутое мнение А. Н. Веселовского о Шерере, прямо говорит, что у Веселовского «не было причин подробно разбираться» в различиях их поэтик. Автору работы, основанной на сопоставлении двух систем мышления, осталось неизвестным, что создатель одной из этих систем подробно разобрал другую, что этот разбор опубликован в широко доступном журнале.

Сам публикатор – В. М. Жирмунский – как будто боялся поверить в ценность того, что он впервые обнародовал. Ему ясно, что публикуемая первая часть «Исторической поэтики» – «Определение поэзии» – должна была поколебать некоторые расхожие оценки: «В критической литературе о Веселовском прочно держалось убеждение, в полемической форме высказанное еще его учеником проф. Е. В. Аничковым, будто Веселовский, как позитивист и эмпирик, пренебрегал вопросами эстетики».

В. М. Жирмунский с этим суждением не согласен. То, что он публикует, – особенно веский аргумент, «однако, в вопросах философской теории искусства, должны были сказаться особенно ярко методологические недостатки, характерные для научного позитивизма второй половины XIX века: отсутствие общего философского мировоззрения, эклектический эмпиризм и психологизм, механистическое понимание явлений душевной жизни. Недовольство результатами исследований в области, в которой он не мог считать себя самостоятельным специалистом, вероятно, заставило Веселовского отказаться от опубликования его теоретической главы, вполне подготовленной к печати»[30].

Вероятно, А. Н. Веселовский не был вполне удовлетворен тем, что сделал. Во всяком случае, не опубликовал. Но у нас нет другого столь же развернутого его суждения об общих эстетических проблемах, которое давало бы возможность судить, почему для собственной системы А. Н. Веселовский воспользовался не понятием «эстетика», а – «поэтика».

Так уж случилось, что огромный замысел не приобрел окончательного вида. Не все тексты для книги были написаны. Лишь часть тек-

стов подготовлена автором к печати. Другие приходится реконструировать по материалам, как, впрочем, и саму «Историческую поэтику». Но бесспорно то, что материалов для реконструкции у нас имеется гораздо больше, чем принято думать. И, может быть, главное – план не был погребен.

С ним, разумеется, не просто работать. Но ведь пока что никто и не попытался этого сделать! Хотя бы чисто практически, издательски.

Работы, составляющие «Историческую поэтику», продолжают печатать в хронологическом порядке. Получаются разрозненные статьи, три из которых объединены в цикл «Три главы из...», хотя в журнальном оттиске, где они были сведены воедино, автор предупредил: «Я печатал их не в том порядке, в каком они должны явиться в окончательной редакции труда...»

И вот у нас есть план, где автором дано правильное расположение того, что он сделал, и того, что был намерен сделать. Когда начинаем выстраивать, то оказывается, что по собиранию «Исторической поэтики» А. Н. Веселовский успел много больше, чем принято думать. Если продолжить традиционную метафору, строительство продвинулось куда далее возведения «фундамента».

Что же у нас безусловно есть?

Введение, пусть в имеющемся варианте и названное предварительно «Из введения...»

Часть I – «Определение поэзии», не напечатанная при жизни, опубликованная В. М. Жирмунским и никогда не включавшаяся в книжные издания. Автор ее не печатал и, вероятно, изменил бы, но текст ее, почти чистовой, был им подготовлен к печати.

Часть II – «Исторические условия поэтической продукции» – грандиозна по замыслу и по объему. К ней относятся все прижизненные публикации из «Исторической поэтики» (кроме введения). Всего в ней четыре раздела.

Общее название первого из разделов Части II может показаться первоначальной редакцией названия одной «из трех глав» – «Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов», но это не так. В разделе речь должна идти не только о «начале» родовых форм: эпоса, лирики и драмы, но шире – о формах поэтических.

А. Н. Веселовский начал писать название раздела так: «История поэтических форм и их...» Затем зачеркнул написанное и здесь же дал другой вариант: «Дифференциация поэтических форм в понятии поэзии». Судя по тому, что слово «дифференциация» написано с прописной буквы, с него и должен был начинаться второй вариант названия. Однако поверх зачеркнутого, превращая всё со слова «дифференциация» во вторую часть названия, вписано: «Синкретизм и...»

Карандашом в квадратных скобках после названия дано пояснение: «как выработалось понятие „поэзии“» (Архив Пушкинского Дома. Ф. 45. Оп. 1, № 191. Л. 100).

«Синкретизм» и «поэзия» – ключевые слова-понятия в этой окончательной формуле заголовка всего раздела. Каждому из них была посвящена одна «Из трех глав...» – соответственно первая и вторая. Между ними – пространство для более подробной демонстрации того, в каких поэтических формах совершался процесс разрушения первоначального синкретизма. Об этом написана статья «Эпические повторения как момент хронологический». Она должна стоять между «первой» и «второй» («От певца к поэту») главами. Вместе они составляют первый раздел.

Второй раздел этой части – «История поэтического стиля». Его должна открывать третья «Из трех глав» – «Язык поэзии и язык прозы». За ней последуют две знаменитые статьи, разрабатывающие конкретные вопросы поэтического стиля: «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» и «Из истории эпитета».

Третий раздел – «Поэтика сюжетов». Это гораздо более черновой материал. Здесь еще предстоит работа вслед тому, что уже было сделано В. Ф. Шишмаревым, а после него частично М. П. Алексеевым (его небольшое добавление было напечатано лишь однажды и в книги не включалось[31]). То, что В. Ф. Шишмарев предполагал печатать в качестве материалов (в основном выписки из источников), вообще не публиковалось.

Четвертый раздел «История идеалов» остался в виде материалов, подобранных по нескольким тематическим разделам: a) истории идеала природы; b) красоты; c) любви; d) героизма. (Поэтика II, лл. 109–134.) Не опубликовано.

В аналогичном виде в папке Поэтика II подобраны материалы по Частям III и IV. Они тоже по сей день не опубликованы.

Итак, что же мы имеем в опубликованном виде? Почти полностью введение и первые две (из четырех) части. Это половина книги «Историческая поэтика», а никак не один лишь ее «фундамент»!

У нас есть план целого, заставляющий вспомнить пушкинские слова: «...единый план Ада есть уже плод высокого гения».

Последний раздел Части II («История идеалов»), а также полностью Часть III («История личности») и Часть IV («Внешняя история поэтических родов и частные процессы литературной эволюции») как будто бы остались на стадии первоначальной разработки: наброски плана (сделанные для лекций) и ворох выписок.

Признать ли теперь, что сделано достаточно много, написано не менее половины книги, но, увы, об остальном приходится только догадываться?

И это не совсем так. Конечно, существует (также из числа устойчивых) мнение, будто Веселовский так закопался в литературной предыстории, что, собственно, до литературы, до личного творчества не успел дойти. Если бы это было так, то это было бы очень странно для того, кто начинал как историк итальянского Возрождения, а завершал свой путь – одновременно с «Исторической поэтикой» – книгами о Боккаччо, Петрарке и Жуковском.

Неужели эти книги не позволяют нам судить о том, как представлял себе А.Н. Веселовский характер и эволюцию личного творчества? Отвечая на этот вопрос, стоит вспомнить, насколько последовательным и внутренне закономерным был весь путь ученого. Известно, что задачу создания новой «эстетики» и ее направление он начинает формулировать для себя в ранние годы (1862–1864).

То же можно сказать об истории идеалов и поэтических родов. По истории идеалов у него есть исследования, создававшиеся на протяжении тридцати лет: «Старинные теории любви» (замечательная и не оцененная по достоинству в своей методологической новизне работа 1872 г.), «Из поэтики розы», о чувствительности и романтизме.

По истории родов А. Н. Веселовский читал лекции, еще при его жизни публиковавшиеся в студенческих записях (среди одной из таких записей и возникает впервые выражение «морфология сказки»[32]), а в последнее время частично и по его собственным записям[33]. А. Н. Веселовский заложил основы изучения романа («История или теория романа?», книга и статьи о греческом романе), новеллы (Боккаччо).

Проблема состоит в том, чтобы издать «*Историческую поэтику», отказавшись от хронологии прижизненных публикаций, а следуя логическому плану автора, соотнося с этим планом то, что было им сделано.*

Предстоит огромная работа с рукописями А. Н. Веселовского. Каждый, кто видел их, поймет первого публикатора – В. Ф. Шишмарева, признававшегося, что и состояние материала, представляющего наброски и выписки для лекций, и почерк А. Н. Веселовского («справиться с ним было не легче, чем с французской скорописью XVI века»[34]) чрезвычайно затрудняют прочтение.

Однако не нужно ожидать, что публикация из архива (исключительно черновых и предварительных материалов) сможет значительно дополнить наше представление об «Исторической поэтике».

Дополнить, а точнее, восстановить как цельное это представление можно лишь переоценив то, что публиковалось, но вне должного порядка. Отсутствующее в книге возможно, по крайней мере частично, реконструировать по другим работам автора, посвященным тем же вопросам, которые им обозначены в плане.

Мы не имеем завершенного текста книги «Историческая поэтика», но система исторической поэтики достаточно ясна и закончена. Она складывалась на протяжении всей творческой деятельности А. Н. Веселовского и представляет собой ее обобщение.

На пути к исторической поэтике

Восстановим основную хронологию событий, сопровождавших замысел исторической поэтики. Как и когда осознавались если еще не отве-

ты, то *вопросы*, те самые *les pourqois*, которыми в 1894 г. А. Н. Веселовский откроет введение в историческую поэтику?

Начало было ранним. За него можно принять второй из академических отчетов, которые А. Н. Веселовский присылает в 1862–1864 гг. из Европы и которые тогда же публикуются в «Журнале Министерства народного просвещения»:

«В области историко-филологических наук совершается теперь переворот, какого не было, быть не может, со времени великого обновления классических знаний»[35], – такое впечатление А. Н. Веселовский вынес от первого знакомства с немецкой университетской наукой, подготовленный к восприятию ее идей образованием, полученным в Москве. Сработал закон, который впоследствии А. Н. Веселовский определит как необходимое условие для всякого культурного обмена – «встречное течение»: воспринимается лишь то, к чему сознание подготовлено и что способно оценить как нечто для себя необходимое.

Первый вопрос относится к предмету исследования: каковы рамки истории литературы. Повод для ответа А. Н. Веселовскому подсказывают лекции Г. Штейнталя. Они навсегда отложились в памяти как общим направлением мысли, так и рядом терминов.

Штейнталь явился одним из основоположников народно-психологической школы, *выводящей поэзию и миф из языкового сознания.* Приоритет языка определяет природу литературы. В этом ее специфика. Но не слишком ли это узкое основание, чтобы на нем построить историю литературы?

«Мы оставим другим решить, не слишком ли узко очертил Штейнталь границы литературной истории... на долю истории литературы останутся, таким образом, одни так называемые изящные произведения, и она станет эстетической дисциплиной, историей изящных произведений слова, исторической эстетикой. Это зовется узаконением и осмыслением существующего. Без сомнения, история литературы может и должна существовать в этом смысле, заменяя собою те гнилые теории прекрасного и высокого, какими нас занимали до сих пор. В руках Штейнталя оно так и осталось бы; но нужно иметь его талант, и мы боимся, что при таком направлении, да в других руках, история литературы всегда будет иметь теоретический характер или сделается неверна самой себе... Мы предложили историю образования, культуры, общественной мысли, насколько она выражается в поэзии, науке и жизни» (с. 446–447).

Здесь первая попытка обозначить направление или область нового филологического знания, возникшего в результате великого «переворота», – «историческая эстетика». Это не то, что А. Н. Веселовский предлагает для себя. Это близкое, но чужое, услышанное от Штейнталя и сразу же подвергнутое сомнению. Не узко ли?

Довольно долго А. Н. Веселовский будет надеяться, что историческая эстетика «подарит нас теорией изящного, построенной не на отвлеченных началах, а на истории вкуса, чередования широких поэти-

ческих течений, нередко на чисто внешних, например, сценических факторах» («О Романо-германском кружке в Петербурге и его возможных задачах», 1885).

Но это все-таки понятие лишь дополнительное «к истории языка и литературы»[36]. Не с него, полагает А. Н. Веселовский, нужно начинать строительство системы: «Научные обобщения с определениями искусства, красоты и т. п. явятся в конце результатом свода; как руководящая гипотеза оно сыграло свою роль» («Определение поэзии»).

Если «эстетика» для Веселовского – чужое слово, то с «поэтикой» он разделался еще ранее, уже в самом первом отчете, сказав, что «времена пиитик и риторик прошли невозвратно». Позже, в «Определении поэзии», сочувственно цитируя В. Шерера, он уточнит, почему его не устраивала поэтика в прежнем смысле слова: «Цель прежней поэтики: искание настоящей поэзии – оказалась недостижимой. Она никогда не была в состоянии овладеть разнообразно сменявшимися направлениями вкуса, наоборот, она бессознательно отражала их, пытаясь оправдать упроченное практикой».

Не эстетика и не поэтика. Первой только еще предстоит стать исторической, то есть научиться не начинать мысль с отвлеченных обобщений, а приходить к ним в полном владении материалом. Вторая, пока она существует как «параграф школьной поэтики», исторической и быть не может, ибо никогда «не была в состоянии овладеть разнообразно сменявшимися направлениями вкуса».

Создается впечатление, что теоретический энтузиазм, ярко вспыхнувший в первый момент, надолго оставил А. Н. Веселовского после того как он осознал, что все существующие системы знания о литературе не удовлетворяют его. Что оставалось? Заняться литературой. Ее скрупулезным до мелочей и широким до безграничности изучением. Наблюдение, собирание, сопоставление...

Интерес к методу проявляет себя лишь в рецензировании чужих мнений. Пока без обобщений. Или не далее чем в пределах, обусловленных практическими целями. Например, преподаванием. Самое обобщающее и известное среди ранних высказываний А. Н. Веселовского – его вступительная лекция к курсу всеобщей литературы, «читанная в С.-Петербургском университете 5-го октября 1870 года», – «О методе и задачах истории литературы, как науки».

Название напоминает, что вопросы, обращенные ранее к Штейнталю, не забыты. К тем размышлениям восходит и знаменитое определение, как вывод предложенное в лекции: «История литературы в широком смысле этого слова – это история общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом».

Общественная мысль в этом определении стоит на первом месте. Движение, то есть *эволюция* – на втором. *Слово* – где-то на третьем.

Позитивист? Но тогда первыми забеспокоились именно позитивисты. Таковым всегда заявлял себя Николай Иванович Кареев, один из

основоположников русской социологии. Правда, начинал Н. И. Кареев как филолог. А интерес к методологии науки у него перехлестывал через рамки отдельных дисциплин.

В середине 1880-х годов Н. И. Кареев опубликовал в воронежском журнале «Филологические записки» несколько работ на близкие А. Н. Веселовскому темы. Среди них небольшая статья «Что такое история литературы? (Несколько слов о литературе и задачах ее истории)» (1883) и выпущенная в журнале (1885–1886), а потом отдельной книгой «Литературная эволюция на Западе» (1886).

«Под теорией литературы мы привыкли разуметь *эстетическое* учение... „Пиитика“ Аристотеля – прототип такой теории словесности... Но раз возникла история литературы, она также должна иметь свою теорию...

Это уже не эстетическая теория, а *эволюционная*, долженствующая руководить не литературной критикой, а историческим изучением литературы»[37].

Само название работы Н. И. Кареева, вероятно, дало повод комментаторам исторической поэтики предположить, что «окончательная формулировка ведущей мысли Веселовского о закономерности социально-исторического (в частности – литературного) процесса закреплена, по всей вероятности, не без влияния одновременной методологической работы русского социолога-позитивиста проф. Н. И. Кареева „Литературная эволюция на Западе“ (1885), в которой общий принцип исторической эволюции переносится на процесс развития литературы»[38].

При этом В. М. Жирмунский тут же ссылается на более раннюю, чем у Кареева, работу самого Веселовского. Да и какие подсказки А. Н. Веселовскому были нужны для того, чтобы «перенести» принцип эволюции на литературу? Почти десятью годами ранее он задавал вопросы, касающиеся не самого факта эволюции, вполне очевидного во второй половине XIX столетия, а того, какое место в общей эволюции мысли отвести литературе, как ее туда вписать, в полной мере сохраняя ее особенность. На этот вопрос и откликнулся Н. И. Кареев, несколько запоздало (по собственному признанию) отзываясь на статью А. Н. Веселовского 1870 года.

Историк обеспокоился тем, не упустил ли А. Н. Веселовский из виду *специфику* своего предмета – литературы, творчества. С сознанием полного уважения, как старший к младшему, Н. И. Кареев (предвосхищая многие последующие опасения и суждения в отношении А. Н. Веселовского) беспокоится, не слишком ли тот категоричен «в смысле как бы полного ограничения творчества литературной традицией»[39].

Н. И. Кареева смущает обилие «формул» и «мотивов», в которых не потеряется ли «художественное творчество»? Сам он в полной мере осознает важность исторических факторов, но и не хочет забывать об активной роли поэзии: «Поэзия – главный орган воспроизведения общеинтересного в жизни, его уяснения, приговора над ним»[40].

И лишь появление книги А. Н. Веселовского «Из истории романа и повести» в 1886 г. (едва ли не первой публикации, непосредственно связанной с исторической поэтикой) совершенно успокоило Н. И. Кареева, о чем он тут же и сказал в рецензии на нее: «...новая же работа А. Н. Веселовского, давая хорошо обобщенный материал для ответа на вопрос о расширении границ творчества – в утвердительном смысле, упраздняет мои критические замечания...»[41]

Впоследствии критики А. Н. Веселовского оказывались не столь сговорчивыми. Хотя Н. И. Кареев снял свои первоначальные возражения, но они вновь и вновь будут давать рецидивы, сопровождая историческую поэтику по сей день. Единственное, что не вызовет сомнений, так это эволюционизм теории А. Н. Веселовского (тем более странно, что именно в этом моменте В. М. Жирмунский решил отправить Веселовского на выучку к Карееву), а вот боязнь за поэта, потерявшегося-де в потоке формул и мотивов, останется.

«Формулами» и «мотивами» сам Кареев решительно не занимался, а потому поэтики не построил. Он не пошел дальше романтической поправки о значении субъективного момента к общей теории эволюции. И вообще он филологом не стал, предпочтя поприще историка. Однако и для филологов мысль А. Н. Веселовского о том, что творческая личность не теряет, а *находит себя в поэтическом предании*, часто и по сей день кажется опасной, едва ли не еретической. Ее списывают то на формализм, который А. Н. Веселовский предсказал, то на этнографию, которой он так и не преодолел.

Н. И. Кареев оставил еще одно любопытное свидетельство той репутации, какая была у А. Н. Веселовского в момент, когда он подошел к созданию исторической поэтики. Кареев особенно порадовался, что вопросы литературной методологии высказаны «таким видным ученым... и притом ученым, который так редко подымает в своих работах общие теоретические вопросы»[42].

Историческая поэтика создана ученым, составившим себе имя вдали от «теоретических вопросов»! Стиль мышления и письма у А. Н. Веселовского так и остался трудным для теоретического восприятия, ускользающим от быстрой реконструкции. Ученый ставит проблему и затем погружается на глубину материала, проходит сквозь всю его толщу, предлагая следовать за ним, предполагая и в читателе ту же свободную ориентацию в языках и культурах. На десятки страниц наблюдений и исследований приходится порой один абзац итога, редкий термин, который необходимо удержать в памяти и соотнести с другим термином, отстоящим от него еще на десятки страниц.

Этот разброс – на внимание – теоретических помет в работах А. Н. Веселовского, быть может, еще не самое сложное. Широко рассеянные в тексте, они, при всей их терминологической неброскости, выверены, внутренне взвешенны и глубоки. Их легко пропустить, не придать значения тому, как автор сместил акцент в сравнении

с тем, что было общепринято до него, или в сравнении с тем, что он сам ранее полагал верным.

Путь от определения истории литературы до определения того, что видится исторической поэтикой, занял почти четверть века.

Определение поэтики

Еще раз вспомним хронологию. Сделаем это вместе с автором: «В первом моем курсе, читанном в С.-Петербургском университете (1870 г.), я затеял дать схему поэтики <...> к разработке этого же вопроса я вернулся в своих лекциях 1883–1887 гг., лишь небольшие отрывки которых могли быть напечатаны, потому что целое подлежало еще дальнейшим наблюдениям» («Определение поэзии»).

К 1883 г. В. М. Жирмунский относит написанные статьи «История или теория романа?», которой в 1886 г. откроется книга «Из истории романа и повести».

Это момент переломный и многообещающий. Заметим, что историческая поэтика осознает себя в занятии романом, то есть в забегании к современности, к которой все «сводится» (как говорил Веселовский, противопоставляя себя Шереру). Начав из глубины, от истоков, А. Н. Веселовский ясно представлял себе всю перспективу.

Наконец появляется и само словосочетании – историческая поэтика, сопровождаемое в лекции-статье «Из введения в историческую поэтику» (1894) таким определением: «Одно из наиболее симпатичных на нее воззрений может быть сведено к такому приблизительно определению: история общественной мысли в образно-поэтическом переживании и выражающих его формах».

Это очевидная вариация того, что говорилось об истории литературы в 1870 г. Но разве А. Н. Веселовский повторяет «это же определение <...> через тридцать лет, придав ему более отчетливую форму...»[43]? Б. М. Энгельгардт предложил самую и по сей день достоверную реконструкцию исторической поэтики. Однако он достраивал систему, считая ее доведенной лишь до фундамента, с оглядкой назад – на то, что А. Н. Веселовский определял как историю литературы. Гораздо справедливее достраивать эту систему с опережением – ориентируясь на ее известный нам план и на то, что будет сделано после Веселовского и вслед ему.

Композиционно раннее определение завершало статью. Выступало как итог. Новое появляется в самом начале. Это не вывод, но продуманная исходная позиция, ввиду которой должно быть осуществлено восхождение, поскольку метод новой поэтики определился как *индуктивный.* Ее методика – путь вопросов, обращенных к различным литературным явлениям и выясняющих их происхождение, различие и сходство, – *les pourqois.*

В новом определении изменился набор ключевых понятий. *Общественная мысль* осталась на первом месте. Иначе и быть не могло, по-

скольку А. Н. Веселовский – шестидесятник, убежденный общественник, начинавший как позитивист. Однажды бывшее остается важным навсегда. Так полагает Веселовский как ученый, как исследователь культуры. Сам он – не исключение из общего закона.

Однако однажды бывшее, попадая в новый смысловой ряд, резко меняет свое значение, свою функцию. Об этом и свидетельствует определение 1894 г. Под старым определением могли бы подписаться многие. Оно принадлежало в значительной мере времени. А. Н. Веселовский в таком случае мог бы сказать, что оно было «оптовым».

Второе определение – вполне личное, *опытное*, ибо вобрало в себя опыт долгого и трудного размышления. Оно относится не к истории литературы вообще, а к истории литературы, увиденной глазами исторической поэтики. Вот почему установившаяся практика открывать текст «Исторической поэтики» работой 1870 г. ошибочна. Она вводит в заблуждение. В 1870 г. исторической поэтики не существовало. Ее предсказывали лишь задаваемые вопросы, и общее направление мысли указывало на нее как на предмет поиска, вполне определившегося лишь четверть века спустя.

Итак, общественная мысль для Веселовского 70-х годов по-прежнему на первом месте. Литературная специфика, как и прежде, завершает определение, но выступает в нем совершенно иначе. В 1870 г. «поэтическое» явилось одним из – последним! – компонентов общественной мысли. Словесная природа поэтического лишь слабо проступала в пассивной финальной формулировке: «...закреплена словом».

В определении, данном для исторической поэтики в 1894 г., общественная мысль осталась на первом месте, но это теперь не доминанта. Активное начало смещается к «выражающим формам». В исследовательском фокусе теперь – *специфика предмета*.

С нее и начинает А. Н. Веселовский всю работу «Из введения...». Знаменитая первая фраза: «История литературы напоминает географическую полосу, которую международное право освятило как res nullius <имущество, не имеющее хозяина>, куда заходят охотиться историк культуры и эстетик, эрудит и исследователь общественных идей. Каждый выносит из нее то, что может, по способностям и воззрениям, с той же этикеткой на товаре или добыче, далеко не одинаковой по содержанию».

На эту фразу многократно откликались. В особенности формалисты, поскольку весь русский формализм вышел из желания определить специфичность поэтической речи и обособить ее от языка вообще. (За это М. М. Бахтин и счел их «спецификаторами».)

Начало русского спецификаторства и формализма – в этой фразе А. Н. Веселовского. Формалисты это прекрасно сознавали. Иногда на нее ссылались, еще чаще ее подразумевали.

Иногда для той же мысли они предлагали другую метафору, как сделал Р. Якобсон в 1921 г., сожалея о том, что «до сих пор историки литературы преимущественно уподоблялись полиции, которая, имея

целью арестовать определенное лицо, захватила бы на всякий случай всех и все, что находилось в квартире, а также случайно проходивших по улице мимо»[44].

Иногда они лишь варьировали пространственную метафору, унаследованную от А. Н. Веселовского, как это сделал Ю. Н. Тынянов в 1927 г., открывая статью «О литературной эволюции»: «Положение истории литературы продолжает оставаться в ряду культурных дисциплин положением колониальной державы...»[45]

Ни Якобсон, ни Тынянов на Веселовского прямо не сослались, а вот Эйхенбаум, подводя итог формализму, вспомнил и его метафору, и res nullius, но чтобы в целом размежеваться с ним: «...новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность»[46]. В данном случае Б. М. Эйхенбаум процитировал полемическую формулу В. Б. Шкловского (из статьи «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля», 1919), которая как раз и родилась в ходе полемики с А. Н. Веселовским.

Б. М. Эйхенбаум, безусловно, прав и когда он говорит о зависимости формалистов от А. Н. Веселовского, и когда устанавливает различие между ними. Только различие имеет более общий смысл: оно не сводится к тому, как трактовать новизну, обнаруживая ее в содержании или в форме. Различие коренится в *понимании специфики словесного искусства*. А. Н. Веселовскому принадлежит постановка проблемы, но проблему он ставит не для того, чтобы выгородить то, что обнаружил в качестве ничейной земли – res nullius, и закрыть для посторонних посетителей. Так поступают формалисты, вернее, так поступают замечательные ученые: Шкловский, Тынянов, Якобсон, пока они ставят первоначальный формалистический эксперимент по извлечению поэтической специфики в ее чистом беспримесном виде.

А. Н. Веселовский такого эксперимента не ставил. Он не собирался ограничивать res nullius, но хотел увидеть ничью землю в пространстве всей общественной мысли, увидеть *как нечто специфичное*, а потому играющее свою роль, имеющее свой язык.

Вернемся еще раз к определению. Мы пока что пропустили его среднюю часть. Оно открывается общественной мыслью, завершается спецификой, но что теперь стоит на центральной, второй позиции, где в определении 1870 г. значилось эволюционистское понятие – «движение»?

«...История общественной мысли в образно-поэтическом *переживании...*»

Хотя это определение студенты-филологи выучивают наизусть, но едва ли от этого оно становится понятнее. Между нами и мыслью Веселовского стоит труднопреодолимый языковой барьер, не говоря о том, что от нас скрыты ее терминологические истоки.

Слово «переживание» современный носитель русского языка однозначно прочитывает как относящееся к сфере сознания, восприятия.

На языке Веселовского первое, ибо наиболее часто употребимое им, значение этого слова – «пережиток», нечто бывшее и все еще сохраняющее силу. Этим русским словом он передавал термин английской этнографии «survival». Почему? Вероятно, потому, что в слове «переживание» отчетливее слышится «пережить», то есть не остаться в прошлом, а продолжиться в настоящем.

В таком случае сказанное А. Н. Веселовским в определении означает, что общественная мысль откладывается в образах поэтического предания-переживания, выражающего себя в формах или в формулах, которыми отмечен язык поэзии.

Вопреки надежде Н. И. Кареева, что А. Н. Веселовский ослабит «формульность» и уделит большее внимание субъективному моменту в творчестве, он лишь усиливает формальный момент в определении исторической поэтики. Однако не настолько, чтобы в будущем удовлетворить формалистов, полагавших, что форма у Веселовского недостаточно активна и независима.

Это в целом характерно для А. Н. Веселовского – избежать крайностей и подпасть под критику со всех позиций, отмеченных односторонностью.

Расхожее со времен романтизма убеждение в том, что художник абсолютно свободен и оригинален, А. Н. Веселовский опровергает своей верой в то, что художник *связан поэтическим преданием*, а «задача исторической поэтики, как она мне представляется, – определить роль и границы предания в процессе личного творчества». Этой фразой открывается последняя большая работа ученого – «Поэтика сюжетов».

В то же время формы не живут своей жизнью, отдельной и от художника, и от «общественной мысли». А. Н. Веселовский, поставивший вопрос о границах литературной специфики, всем опытом исторической поэтики предполагает ограничение спецификаторских усилий. Этим он навлек неудовольствие формалистов, которые едва ли не объявили его поэтику *этнографической.*

Но разве не из этнографической терминологии, как мы только что выяснили, вырастает само определение исторической поэтики?

Еще раз вернемся к определению. Оно замечательно тем, что Веселовский не только «определяет» суть своего предмета со стороны как ученый, но и демонстрирует ее в собственном словоупотреблении. Это одновременно и определение поэтики, и речевая иллюстрация возможностей поэтической речи.

Слово «переживание» для А. Н. Веселовского прежде всего – «пережиток», но не только. Глагол «переживать» А. Н. Веселовский, разумеется, употребляет постоянно и в его современном значении. Так что наше смысловое ожидание не вполне ошибочно. Более того, оно также подкреплено терминологической традицией в научном языке А. Н. Веселовского, испытавшего сильное впечатление в Германии при встрече с народно-психологической школой и сохранившего это впечатление на всю жизнь.

Одно из ключевых понятий этой школы – апперцепция. Целую главу посвятил ему в своем труде «Мысль и язык» (1862) А. А. Потебня (как и Веселовский, прошедший школу Штейнталя и полемизировавший с ним) – «Слово как средство апперцепции»: «Слово, взятое в целом, как совокупность внутренней формы и звука, есть прежде всего средство понимать говорящего, апперципировать содержание его мысли»[47]. Таким образом, апперцепция есть *переживание* слова в единстве его формально-содержательного момента. Оно обеспечено глубиной языковой памяти (внутренней формой слова) и предполагает «участие известных масс представлений в образовании новых мыслей»[48].

Научный стиль Веселовского в сравнении с полемической агрессивностью последующих эпох академичен. Полемике он предпочитает разбор с акцентом не на том, что для него неприемлемо, а как раз наоборот – на том, что ему кажется разумным и годящимся в дело. Этот стиль нередко обманывал последующих интерпретаторов, объявлявших А. Н. Веселовского единомышленником того или иного предшественника лишь на том основании, что он согласился с ним по частному поводу (так было, скажем, в случае с Гербертом Спенсером).

Да и сама полнота согласия у А. Н. Веселовского дело не частое. В «Определении поэзии» бросается в глаза один из таких безусловно согласных отзывов: «Несколько слов из статьи Cohen'а, где в первый раз ясно поставлен вопрос о поэтическом генезисе, помогут нам выяснить некоторые подробности, облегчив дальнейшее диалектическое развитие наших положений». Речь идет о генезисе поэзии, об отличии ее языка от языка мифа:

«Об уничтожении старых, укоренившихся представлений новыми, разумеется, не может быть и речи: новые еще слишком юны, а старые крепко сплелись с общим содержанием сознания и не так-то легко могут быть выгорожены. Из всего этого открывается только одна возможность – новейшей апперцепции, сложенной из новой и прежней, старой. Эта новейшая апперцепция и есть *поэзия.* Отношение двух или нескольких представлений, выражавшееся в мифе в форме *уравнения* (Gleichung), выражается теперь, после вторжения неравных элементов, в форме *сравнения* (Vergleichung). Таким образом, психологические отношения представлений остаются те же, только их относительная логическая ценность определяется иначе, т. е. соотношения представлений устраиваются в сознании несколько иначе благодаря вторжению новых представлений; другими словами, образуются новые отношения».

Приведенную здесь мысль можно проиллюстрировать борьбой старого и нового в определении, данном А. Н. Веселовским исторической поэтике. Первое по времени значение слова «переживание» (апперцепция) возникло в кругу понятий народно-психологической школы. Позже на него наложился смысл этнографического термина «пережиток». Оба значения не забыты, обогащенные взаимной рефлексией.

Такое накопление значений есть неотъемлемая черта поэтической речи, но она не вовсе чужда и самой жизни языка, из которой выводит-

ся формула поэзии: «*Таким образом, поэзия происходит из потребности согласить противоположные апперцепции (представления) – в создании новых*» («Определение поэзии»).

А кто такой Cohen, чья мысль о поэтическом генезисе показалась А. Н. Веселовскому столь созвучной с его собственной, что он неоднократно возвращался к ней в «Определении поэзии»? В момент написания цитируемой работы («Die dichterische Phantasie und der Mechanismus des Bewusstseins») это двадцатилетний ученик Г. Штейнталя, а впоследствии – прославленный глава Марбургской школы философии Герман Коген. Школы, которая будет столь важной для круга М. М. Бахтина. Школы, в которой учился Борис Пастернак, запомнивший «гениального» Когена в старости, великолепным мудрецом с неизменным вопросом: «Was ist Apperzepzion?»[49]

В чем его гениальность?

«Не подчиненная терминологической инерции Марбургская школа обращалась к первоисточникам, т. е. к подлинным распискам мысли, оставленным ею в истории науки. Если ходячая философия говорит о том, что думает тот или другой писатель, а ходячая психология – о том, как думает средний человек, если формальная логика учит, как надо думать в булочной, чтобы не обсчитаться сдачей, то Марбургскую школу интересовало, как думает наука в ее двадцативековом непрекращающемся авторстве, у горячих начал и исходов мировых открытий...

Школе чужда была отвратительная снисходительность к прошлому как к некоторой богадельне, где кучка стариков в хламидах и сандалиях или париках и камзолах врет непроглядную отсебятину <...> На историю в Марбурге смотрели в оба гегельянских глаза, т. е. гениально обобщенно, но в то же время и в точных границах здравого правдоподобья. Так, например, школа не говорила о стадиях мирового духа, а, предположим, о почтовой переписке семьи Бернулли, но при этом она знала, что всякая мысль сколь угодно отдаленного времени, застигнутая на месте и за делом, должна полностью допускать нашу логическую комментацию. В противном случае она теряет для нас непосредственный интерес и поступает в ведение археолога или историка костюмов, нравов, литератур, общественно-политических веяний и прочего»[50].

В этом видел Пастернак «притягательность... Когеновой системы». Приведенную характеристику можно распространить и на историческую поэтику. Едва ли лучше можно было бы понять ее и сказать о ней.

С Пастернаком солидарен и М. М. Бахтин, полагавший, что эстетика, к которой он относил Г. Когена и которую называл «экспрессивной», является «одним из могущественнейших и, пожалуй, наиболее разработанным направлением эстетики XIX века, особенно второй его половины, и начала XX века...» Она видит «всякую пространственную эстетическую ценность как тело, выражающее душу (внутреннее состояние), эстетика есть мимика и физиогномика (застывшая мимика)»[51].

А. Н. Веселовский был, кажется, первым, кто откликнулся в России на эту эстетику и из нее определил свою задачу: «Давно чувствуется по-

требность заменить ходячие „теории поэзии“ чем-нибудь более новым и цельным, что бы отвечало тем потребностям знания, которые вызвали в наши дни сравнительно-историческую грамматику и сравнительную мифологию. Указав на эти дисциплины, я с тем вместе определил задачи, материал и метод новой поэтики. Ее задачей будет: генетическое объяснение поэзии как психического акта, определенного известными формами творчества, последовательно накопляющимися и отлагающимися в течение истории; поэзии, понятой как живой процесс, совершающийся в постоянной смене спроса и предложения, личного творчества и восприятия масс, и в этой смене вырабатывающей свою законность».

Коген поэтики не писал. Задача Веселовского – создание поэтики. При всем согласии это развело цель и предмет исследования: «...физиологическо-психологической ассоциации цвета, звука и образов я далее не касаюсь; в области поэзии меня интересует ассоциация образов с образами, причины их притяжения и его законность» («Определение поэзии»).

Насторожатся ли критики А. Н. Веселовского при слове «законность»? Продлится ли старая песня: Веселовский – позитивист, а поэтика его – этнографическая?

Этнографическая?!

Позитивистом Веселовский навсегда останется для тех, чей собственный горизонт замкнут позитивизмом (увы, не без основания в этом подозревают современное литературоведение как науку). Выше его они не видят или подозревают, что там располагается область то ли эстетического формализма, то ли философской метафизики. *Над линией позитивистского горизонта высится здание исторической поэтики.*

Позитивизм – спецификация частей без понимания целого. Веселовский разделял нелюбовь к отвлеченному, но никогда не впадал в классифицирующее спецификаторство. Он ставит вопрос о специфике словесного искусства, не сводя потребность в нем ни к радости рационального познания, ни к наслаждению чистой физиологии. Чтобы понять эту специфику, Веселовский счел необходимым уйти на глубину культуры и сознания, расположенную глубже и сознания, и самого слова. Слово – единственный инструмент метафизического постижения, которому он доверяет. Из природы слова вырастает *система поэтики.*

Что касается этнографии, то это любопытный и показательный эпизод того, как воспринимали А. Н. Веселовского и интерпретировали историческую поэтику.

Этнография отзывается в самом определении исторической поэтики, но лишь как «переживание», то, что в ней воспринято и отрефлектировано. Отнюдь не в качестве безусловно принятой и тем более единственной точки зрения.

То, что наряду со многими другими дисциплинами А. Н. Веселовский профессионально занимался этнографией, сомнения не вызывает (ему по праву был отведен раздел в «Истории русской этнографии» А. Н. Пыпина). Но устойчивому определению его поэтики как этнографической мы едва ли не обязаны В. Б. Шкловскому, который объявил Веселовского главой «этнографической школы» в специальном разделе статьи «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля». Она появилась в сборнике по теории поэтического языка – «Поэтика» (1919). Формалисты продолжали размежевываться с ближайшими предшественниками, отчасти отдавая им должное, отчасти ограничивая сделанное ими, чтобы отчетливее обозначить новизну собственных открытий. Потебня – лингвистическая поэтика, то есть более близкая, но исходящая из ложных посылок. Веселовский – поэтика этнографическая и тем самым легко отодвинутая в прошлое.

Формалистам этнография понадобилась как полемическая уловка, чтобы сослать Веселовского в этнографию. Этот ход мысли оказался удобным для тех, кто порицает А. Н. Веселовского за пренебрежение к мифу: мифа недооценил, «мимо сознания» прошел, остался на уровне этнографической обрядности.

Как будто не Веселовский в самом начале важнейшей работы, посвященной бытованию слова в древнем обряде, обозначил суть своего дела как «попытку построить генетическое определение поэзии, с точки зрения ее содержания и стиля, на эволюции языка-мифа...» («Синкретизм...»).

А. Н. Веселовский начинает построение своей поэтики там, где миф еще не отделен от других форм сознания, где слово, переставая быть физиологической реакцией – звуком, становится носителем брезжущего смысла. Там еще нет места поэзии, но первоначальное слово поэтично по своей природе, поскольку оно устанавливает связь человека с миром в формулах *психологического параллелизма.* Вначале «слова еще не крепки к тексту», они лишь сопутствуют мелодии и ритму обрядового действа. Их закрепление в отчетливые формулы происходит по мере разложения синкретизма, по мере становления обряда, кодифицирующего все формы родовой жизни.

Этот процесс и реконструирует А. Н. Веселовский. Делает это с гениальной проницательностью и на огромном фактическом материале. От слова, «некрепкого» к тексту, он восходит до рождения языка поэзии, чтобы затем проследовать к тому моменту, когда из ранних речевых формул обрядового хора разовьются формы основных поэтических родов: эпоса, лирики и драмы. Их судьба войдет в историю литературы.

А. Н. Веселовский возражал не против мифа, а против доведения мифа до абсурда, сведения всех сюжетов к небесным явлениям: «...я не могу себя уверить, чтобы все проделки нашей Лисы-Патрикеевны когда-либо имели место в облаках, а не в курятнике. Но, по мнению автора, лиса, неудачно обольщающая петуха в русской сказке у Афанасьева (IV, 3) — не что иное, как ночь, старающаяся удержать в своей

власти солнце (солнечного петуха), которое все-таки торжествует над ней (II, 137), как день торжествует над ночью»[52], – писал А. Н. Веселовский в ранней рецензии.

Самого Веселовского миф интересовал на всем его протяжении – от возникновения в «апперцепции природных явлений» до решительных перемен, происшедших, когда миф «осложняется понятием *времени*» («Определение поэзии»). Это осложнение в полной мере обнаруживает себя в эпосе, где миф все более стирается, как впоследствии и память о реальных исторических событиях, к которым были приложены мифологические схемы: «Вопрос не в передаче и сохранении *содержания*: иногда оно не сохранилось вовсе, либо заглохло или в данном случае не было *передано* вовсе, а между тем те же мотивы повторяются, те же формулы действий, те же образы. Новое содержание укладывается в них, как в стальной неподдающийся обруч. Образ зимнего великого отца, преследующего цветущую дочь-весну, проходит сквозь метаморфозы мифа, легенды, новеллы, преображаясь в Гризельде Боккаччо и достигая рикошетами английского семейного романа. Повести E. Marlitt, например, не что иное, как обновление старого мотива Cendrillon-Cinderella-Aschenputtel».

Повести, которые теперь мы бы отнесли к массовому чтиву, «женскому роману», А. Н. Веселовский предлагает соотнести с историей Золушки. Тогда это был неожиданный ход.

Неподдающийся обруч... Если попытаться отделить сделанное А. Н. Веселовским, определить степень новизны его исторической поэтики (помня, насколько рискованно такого рода отделение своего от чужого в культурной эволюции), то прежде всего нужно говорить о том, что общие процессы, установленные предшественниками, он конкретизирует на уровне *морфологии культуры*. Он показывает, как складывались формулы поэтического языка по мере разложения обрядовых форм и мифологических представлений. Причем вопреки устойчивому предрассудку А. Н. Веселовский не отдает предпочтения обряду перед мифом, равно знает ценность мышления и бытования, не разрывает их. Достаточно взглянуть на его основные работы, посвященные тому, как складывались поэтические формулы:

– *психологический параллелизм* Веселовский выводит непосредственно из языка-мифа, хотя в дальнейшем – в поэтическом языке – первоначальное равновесие элементов может односторонне смещаться: «...гроза, явления грома и молнии вызывали представление борьбы, гул грозы = гул битвы, молотьбы, где „снопы стелют головами“, или пира, на котором гости перепились и полегли; оттуда – битва = пир и, далее, варенье пива. Это такое же одностороннее развитие одного из членов параллели, как в греческом <...> солнце-глаз, у него явились и ресницы»;

– *эпические повторения* в письменных текстах объясняются из приемов устного хорового исполнения (на полвека опережая принятые сегодня и известные не под именем Веселовского теории возникновения

эпоса), то есть из обряда по аналогии с более широко известным парным (амёбейным) исполнением лирики.

После А. Н. Веселовского слово «морфология» становится ключевым для литературной науки. Этому способствует не только В. Я. Пропп. Понятие распространяется на весь формальный метод, для которого «морфологический» порой выступает как синонимический эпитет[53].

Поэтическая морфология у А. Н. Веселовского вырастает из глубины языка. Само это направление мысли не было новым. А. Н. Веселовский сам неоднократно говорит о сравнительно-исторической грамматике как одной из своих моделей. Это то, что со времен братьев Гримм сделалось основным направлением филологической мысли. А. Н. Веселовский еще в Московском университете был воспитан в этой традиции – Ф. И. Буслаевым[54].

Ведомый его уроками, А. Н. Веселовский выбирает основанием своей системы язык-миф. Но это лишь основание, глубина языковой памяти, составляющая предмет исторической лингвистики. Впрочем, языковое мышление современной поэтики заставляет ее пренебречь ранее установленными границами между областями знания: «Но что такое поэтика? Риторика, поэтика и стилистика, как озаглавлена известная книга Ваккернагеля, но взятые вместе, не как отдельные дисциплины, а в целом, как искусство слова...» («Определение поэзии»).

Поэтика изменила свой подход или даже сменила его направление. Она заходит теперь не со стороны общих рассуждений о красоте (которые могут явиться лишь в заключение, когда филологическая работа исследования проделана), а со стороны языка. Это подчеркивал еще Вильгельм Шерер и отметил в рецензии на посмертно опубликованную работу своего ученика Гейман Штейнталь: «...в противоположность предшествующим философским это должна была быть „филологическая поэтика“ (philologische Poetik). Ей предстояло дать описание поэтическому свершению, а именно в трех аспектах – в плане его развития (происхождения), результатов и произведенного влияния»[55].

«Филологическая поэтика» и в отношении того, что делает А. Н. Веселовский, – это точнее, чем, скажем, «лингвистическая», каковой ее нельзя назвать (в этом прав был В. Б. Шкловский), хотя и не потому, что она – «этнографическая». Лингвистический аспект, так же как и этнографический, ей свойствен, вероятно, даже более для нее важен, но это лишь одна составляющая. Морфология новой поэтики не ограничивается кругом формул поэтического языка и повествовательных мотивов. Ей предстоит выйти на высший уровень морфологии – *на уровень целого*.

Этот шаг предполагал сделать и Шерер. А. Н. Веселовский согласен с ним: «Прежняя поэтика и эстетика были принципиально предвзяты; направление филологии исключало предвзятость. Те искали *настоящего* эпоса, лирики, драмы; филология пыталась уяснить себе *различные* роды эпоса, лирики, драмы».

Отвергнут нормативизм – предвзятость. Определен предмет исследования – реальность поэзии в «выражающих ее формах». Разногласие с Шерером возникает там, где намерение начинает осуществляться: «...обратимся к наличному материалу поэзии в его распределении по родам. В характеристике их... мы замечаем те же противоречия метода, колебания между исторической точкой зрения и параграфами школьной поэтики» («Определение поэзии»).

А. Н. Веселовский отвергает предложенную Шерером классификацию. Отвергает не с тем, чтобы заменить ее каким-либо иным таксономическим построением в духе Карла Линнея, что от него, от «позитивиста», было бы логично ожидать.

Как и обещал, Веселовский «исключает предвзятость» и исходит из «наличного материала». Следует за ним, чтобы от формул поэтического языка перейти к формам.

Мы называем их *жанрами*. Веселовский редко пользовался этим словом.

Жанровая

«Жанр» – одно из тех слов, которые А. Н. Веселовский употреблял иначе, чем употребляем мы. С иным отношением.

В словаре современного расхожего литературоведения это слово сопровождается усталостью и даже снисходительной усмешкой. Мысль о жанровой поэтике кажется приглашением вновь сесть за парту, поскольку это именно то, что предлагают «французские авторы учебника для первокурсников»[56].

Эта усмешка – свидетельство того, что для усредненного литературоведческого сознания целое столетие русской филологической науки пролетело, оставив после себя лишь горсть хотя и влекущих воображение, но плохо понятых терминов (синкретизм и мотив, карнавализация и амбивалентность). О жанре запомнилось лишь старое – это «параграф школьной поэтики». Совершенно не отложилось в памяти, что новая поэтика, сохранив это понятие, признала, что поэтика *всегда* – явление жанровое: «Большие органические поэтики прошлого – Аристотеля, Горация, Буало – проникнуты глубоким ощущением целого литературы и гармоничности сочетания в этом целом всех жанров»[57].

Жанр – путь выхода на уровень целого, способ художественного завершения, соотносящий каждое отдельное произведение с традицией и определяющий его место в той реальности, в которой оно бытует. Как бы далеко в пространстве исторической поэтики ни расходились последователи А. Н. Веселовского, но и Бахтин, и формалисты мыслят жанром, объявляют его «ведущим героем» «больших и существенных судеб литературы... а направления и школы – героями только второго и третьего порядка»[58].

Несмотря на предупреждения классиков, сегодняшние авторы учебников и академических трудов по-прежнему предпочитают межевать границы периодов, направлений, вымерять процент содержания в произведении маньеризма или реализма.

В пространстве исторической поэтики жанр – слово ключевое. Хотя сам Веселовский им почти не пользовался, и не потому, что не продвинулся далее «долитературного периода сюжета и жанра». Он крайне редко прибегал к этому слову, даже говоря о конкретных жанрах. Все же иногда прибегал, например там, где формулировал свое мнение о романе (забегающее вперед – к Бахтину): «*Роман водворял в литературе новый жанр и интересы к обыденному, хотя бы и опоэтизированному*» («История или теория романа?»).

Но это не отменяет общего правила: слово «жанр» в словаре Веселовского – редкое.

Это слово и не только в русском языке долго воспринималось как чужое. Еще в 1957 г., знаменовав поворот к жанровому мышлению в англоязычном литературоведении, Нортроп Фрай жаловался в своей классической «Анатомии критики» на то, что слово «жанр» кажется «выпирающим (seemed sticking out) во фразе английского языка как нечто непроизносимое и совершенно чуждое...»[59] И сам он предпочитал слова более привычные: *kind, mode.*

В России в XIX столетии, как мы помним, также вели речь о «родах и видах». О них же говорил А. Н. Веселовский.

Жанр – слово французское и при обсуждении французской точки зрения совершенно естественное: «...самое существование жанров – исторический, социологический факт, одна из литературных институций, заслуживающих изучения. Мы ожидаем после этого заявления, что иерархия Лакомба будет историческая, социологическая; вместо того мы получаем одну из обычных банальных схем, построенных на психологических и эстетических посылках» («Синкретизм...»).

Похоже на то, что А. Н. Веселовский избегает французского слова, поскольку вслед ему слишком явно навязывает себя французская (нормативная) точка зрения, банально-эстетическая и исполненная схематизма, едва ли годящаяся сегодня и для первокурсника.

А. Н. Веселовский внимательно следил за тем, как французы, изощренные в жанровой критике, пытались переломить старую тенденцию, но и самые их смелые попытки его не устраивали. О Ф. Брюнетьере Веселовский вспомнил во «Введении к исторической поэтике», сразу же вслед за упоминанием о Шерере и общем интересе к делу создания поэтики: «На него, очевидно, явился спрос, а с ним вместе и попытка систематизации в книге Брюнетьера, классика по вкусам, неофита эволюционизма, завзятого, как всякий новообращенный, у которого где-то в уголке сознания в тишине царят старые боги, – книга, напоминающая тех дантовских грешников, которые шествуют вперед с лицом, обращенным назад».

Не изменил А. Н. Веселовский своей оценки и спустя четыре года, когда вновь вскользь вспомнил о построениях, где одно схематично выводится из другого, «как литературные роды в теории Брюнетьера»[60].

Что же имел А. Н. Веселовский предложить взамен этих унылых последовательностей, не умеющих отойти от «параграфа школьной поэтики»?

Вероятно, есть смысл реконструировать эту важнейшую, ибо завершающую целое исторической поэтики, жанровую часть теории, взглянув на нее в отбрасываемом назад свете того, что совершалось уже после Веселовского. Чаще это делают, чтобы выяснить, чего Веселовский недопонял и недодумал. Справедливее же посмотреть на это с другой точки зрения – что он безусловно предсказал и наметил.

В обновленной теории жанра стоит отметить следующие ключевые моменты.

Во-первых, разделение понятий формы и функции. Со всей определенностью поставивший этот вопрос Ю. Н. Тынянов предупреждал: «Эволюционное отношение функции и формального элемента – вопрос совершенно неисследованный» («О литературной эволюции»)[61].

Даже оставаясь неисследованным, но будучи поставленным, этот вопрос сделал совершенно недостаточным школьное представление о жанре только как о «типе художественного произведения». Формальный момент может сохраниться при совершенно изменившейся функции (письмо в державинскую эпоху, письмо в эпоху Карамзина).

Во-вторых, число жанров, а следовательно, и сочетаний формального и функционального элементов не безгранично, не произвольно:

«...Как химические элементы не соединяются в любых отношениях, а только в простых и кратных, как не существует, оказывается, любых сортов ржи, а существуют известные формулы ржи, в которых при подставках получается определенный вид, как не существует любого количества нефти, а может быть только определенное количество нефти, – так существует определенное количество жанров, связанных определенной сюжетной кристаллографией»[62].

В-третьих, жанровая функция определяется «речевой установкой». Жанр меняется «*при эволюции его установки*»[63]. Как пример показательного анализа жанра в отношении к его речевой функции можно сослаться и на тыняновскую статью об оде (ораторская речь), и на теорию романа («романное слово») у Бахтина.

В-четвертых, жанр есть явление по преимуществу речевое – это высказывание, ориентированное в социокультурном пространстве (см. «Проблема речевых жанров» у Бахтина).

И *в-пятых*, каждое произведение должно быть не отнесено к жанру, не втиснуто в классификационную ячейку, а увидено как *борьба жанров*. Может показаться, что это понятие имеет хождение лишь в теории формалистов, но оно – пусть реже – встречается и у Бахтина: «Историки литературы склонны иногда видеть <...> только борьбу лите-

ратурных направлений и школ. Такая борьба, конечно, есть, но она явление периферийное и исторически мелкое. За нею нужно суметь увидеть более глубокую и историческую борьбу жанров, становление и рост жанрового костяка литературы»[64].

В какой мере жанровый уровень морфологии был предсказан А. Н. Веселовским?

Когда М. М. Бахтин формулировал свои ранние положения-афоризмы о жанре (а едва ли можно сомневаться в том, что именно ему принадлежат они в книге «Формальный метод в литературоведении», увидевшей свет в 1928 г. под именем П. Н. Медведева), то к собственному определению он сделал сноску на А. Н. Веселовского. Памятно назвав жанр «непосредственной ориентацией слова как факта, точнее – как исторического свершения в окружающей действительности», Бахтин отметил: «Эта сторона жанра была выдвинута в учении А. Н. Веселовского... Он учитывал то место, которое занимает произведение в реальном пространстве и времени...»[65]

В пространстве, гораздо большем, чем то, которое можно было бы отвести «филологической поэтике»! *Жанр как ориентация слова в социальной действительности* наряду с пониманием его как *элемента динамической системы* представляют собой ключевые моменты исторической поэтики.

А. Н. Веселовский фактически предвосхитил понимание литературы, закрепленное позднейшим тыняновским определением: «Динамическая речевая конструкция»[66]. Единственное слово, которое здесь требует замены, – «конструкция». Оно слишком явно окрашено в цвета другого времени. Вместо него нужно взять также употребляемое и самим Тыняновым слово – «система». Даже если Веселовский его не употреблял, оно реально соответствует тому, что он делал, как он мыслил.

Знаменитый *синкретизм* – прообраз и ранний пример системности в области культуры. Системная синхронизация материала в исторической поэтике предшествовала теории Ф. де Соссюра в применении к речи и соотносима с ней по смыслу сделанного.

Форма у А. Н. Веселовского понимается как *форма отношения*: «Как в области культуры, так, специальнее, и в области искусства мы связаны преданием и ширимся в нем, не создавая форм, а привязывая к ним новые отношения...»

Процесс разложения родового синкретизма представлен в исторической поэтике с точки зрения различения ролей, которые в этом процессе выпадают на долю разных родовых форм: «Эпос и лирика представились нам следствием разложения древнего обрядового хора; драма, в первых своих художественных произведениях сохранила весь его синкретизм...»

Если кто-нибудь и занимается «совершенно неисследованным» вопросом соотношения «функции и формального элемента», если кто-нибудь и осознает его – до Тынянова, – то, безусловно, А. Н. Ве-

селовский. Первое признание этого факта прозвучало из круга формалистов, в их издании и как раз в тот момент, когда Ю. Н. Тынянов формулировал проблему литературной эволюции в связи с новым пониманием жанра. Интерпретируя «идею исторической поэтики», Б. Казанский как о ее безусловных сторонах говорил о «специфичности, системности и эволюционности», дополняя первую триаду второй: «эмпиризм, функциональность, генетизм»[67]. В таком сочетании явно проступает двойственность, которую и отмечает Б. Казанский в исторической поэтике: эмпиризм – старое, функциональность – новое[68].

Все эти понятия относятся к преданию, составляющему поэтический капитал (еще одно слово, на языке Веселовского обозначающее «традицию»). В отношении предания определяет себя творческая личность. Начинать же с личности – обычно совершаемая ошибка: «Мне кажется, необъяснимость поэзии проистекала главным образом из-за того, что анализ поэтического процесса начинался с личности поэта» («Определение поэзии»).

Когда анализ «начинался с личности», он чаще всего доходил лишь до великих личностей, по которым конструировали представление об эпохе: «Данте и его время, Шекспир и его современники». Об этом А. Н. Веселовский сожалел еще в лекции 1870 г., предсказывая будущий формалистический бунт против «литературы генералов». А. Н. Веселовский не собирался отменять ни понятия литературного достоинства, ни категории авторства как такового (внимательнейшим образом восстановив путь, пройденный «от певца к поэту»). Но поэтическое предание в «выражающих его формах» он, безусловно, выдвигает на роль главного героя истории литературы, предполагая в ней понимание того, как «известные литературные формы падают, когда возникают другие, чтобы иногда снова уступить место прежним» («Из введения...»).

Именно на этом пути А. Н. Веселовский не находил для себя предшественников: «Предложенный разбор некоторых выдающихся трудов, посвященных вопросам поэтики, выяснил положение дела: вопрос о генезисе поэтических родов остается по-прежнему смутным, ответы получились разноречивые» («Синкретизм...»).

По своему обыкновению А. Н. Веселовский был готов заметить и отметить у предшественников то, что было предметом его собственного поиска, и (делая обзор жанровых теорий в «Синкретизме...») обратить внимание на содержательное, а не привычно классификационное представление о жанре: «Но что такое Gattung <жанр>? Это – *сущность содержания*, сюжета, столь тесно обусловленная природою, настроением поэта (dichterische Wesenheit <поэтическая сущность>), я сказал бы: его *особой апперцепцией действительности*, что всякое изменение первой существенно отразится и на второй».

Бахтин оценил у Веселовского понимание жанра как «непосредственной ориентации слова... как исторического свершения в окружа-

ющей действительности». Для А. Н. Веселовского поэтическое слово неотделимо (и недоступно пониманию) вне своего *бытования.* Со временем меняется лишь характер проблемы: вначале трудно расслышать личное слово в хоровой неразличимости обряда. Потом гораздо труднее будет понять, каким образом слово связано преданием и бытом, настолько оно кажется зависящим исключительно от воли индивидуального творца.

Классифицировать Веселовский отказывается. К обобщениям идет медленно, вчитываясь в сотни произведений, так что порой начинает казаться, будто «для Веселовского нет иной классификации поэтических жанров, кроме классификации самих литературных памятников; такие термины, как эпика, драма, лирика, есть не что иное, как обозначение известных групп художественных произведений. Отсюда некоторая неясность его формул: у него нельзя найти тех строгих и точных определений отдельных поэтических родов...»[69]

Б. М. Энгельгардт понимает, от чего освобождается А. Н. Веселовский (от «отвлеченных эстетических конструкций»), однако в его тексте (и между строк) сквозит недоумение: но как же обойтись без «строгих и точных определений отдельных поэтических родов»?

Точности классифицирующих определений А. Н. Веселовский действительно предпочел точность отношений, статическим конструкциям – картину культурной динамики: «История поэтического рода – лучшая проверка его теории...», – было сказано в работе, непосредственно предваряющей историческую поэтику – «История или теория романа?»

Этот вопрос будет иметь важнейшее методологическое продолжение: от Ю. Н. Тынянова до Д. С. Лихачева. В 1960–1970-х гг., пока термин «историческая поэтика» не был окончательно возвращен и реабилитирован, своеобразным эвфемизмом для него стало понятие «теоретической истории литературы»[70].

Она теоретическая, поскольку стремится к обобщению и пониманию закономерностей. Она остается историей, поскольку в обобщениях следует за развитием своего предмета и устанавливает законы этого развития.

А. Н. Веселовский формулировал задачу исторической поэтики как исследование того, что после него назовут *речевыми жанрами*, на всем пути их возникновения: «Отправившись от простейших форм слова, мифа, мы попытаемся проследить формальное развитие родов» («Определение поэзии»). От простейших форм слова – к более сложным. От речевых формул к поэтическим формам. Впрочем, речевым формулам сопутствует повествовательный момент. В их устойчивости закреплено все разнообразие опыта и отношений, предстающих как повествовательный мотив.

Мотив – это тоже формула, порождающая сюжет, складывающаяся в рассказ, кочующий от народа к народу и предполагающий вопрос о связанности культурных явлений. Веселовский занимался тем, чему

в университетском курсе (по аналогии с германскими университетами) дал название всеобщей литературы. Ее метод исследования был осознан как *сравнительный*. Он оказался перенесен и на поэтику.

Сравнительная

В отличие от слова «жанр» эпитетом «сравнительный» А. Н. Веселовский пользовался постоянно. Этот эпитет сопровождает оба понятия, признанные основными факторами «переворота» в области историко-филологических наук: сравнительную грамматику и сравнительную мифологию.

Еще в 1870 г. А. Н. Веселовский сказал своим слушателям, что положительная часть его программы заключена «в методе, которому я желал бы научить вас и, вместе с вами, сам ему научиться. Я разумею метод сравнительный».

Сравнительный метод универсален в том смысле, что (в отличие от современной компаративистики) он не ограничивает себя межнациональными контактами. Никакое культурное явление не может быть выведено за его пределы. Понять – значит сопоставить, увидеть аналогичным или, возможно, установить неожиданное родство. Нет культур, которым присуще только «свое». Многое из того, что стало «своим», некогда было заемным, «чужим». У национальных культур могут быть периоды добровольной или вынужденной самоизоляции, но это не отменяет общего культурного закона – «*двойственности образовательных элементов* (курсив мой. – *И.Ш.*)» («Из введения...»).

В автобиографии А. Н. Веселовский относит начало овладения сравнительным методом ко времени своего первого визита в Германию и даже московского студенчества, когда интерес к «приложению сравнительного метода к изучению литературных явлений» уже был возбужден «вылазками Буслаева в сферу Данте и Сервантеса и средневековой легенды... В 1872 году я напечатал свою работу о „Соломоне и Китоврасе“ <...> Направление этой книги, определившее и некоторые другие из последовавших моих работ, нередко называли Бенфеевским, и я не отказываюсь от этого влияния, но в доле умеренной другою, более древней зависимостью – от книги Дёнлопа-Либрехта и вашей диссертации о русских повестях»[71].

Книга о русских повестях принадлежит А. Н. Пыпину (в форме письма к которому и писалась эта автобиография).

Ф. И. Буслаев не только пристрастил А. Н. Веселовского к сравнительному методу, но и определил его понимание, будучи убежден в том, что «умение усваивать чужое свидетельствует о здоровье народного организма...»[72]

Говоря о Дёнлопе-Либрехте, А. Н. Веселовский имеет в виду книгу теперь забытую, хотя имеющую право считаться первым обширным опытом в области всемирной нарратологии. Шотландец Джон Колин

Дёнлоп (Dunlop; 1785–1842) написал «Историю английской художественной прозы...» («The history of English prose fiction...». Vols 1–3. – Edinburgh, 1814) с обзором наиболее прославленных прозаических произведений, начиная с греческого романа. В 1851 г. книга была переведена на немецкий язык и вышла с предисловием Ф. Либрехта.

Что касается Теодора Бенфея, то сопоставлением «Панчатантры» с европейскими сказками (1859) он заложил основание «теории заимствований». Она явилась серьезным уточнением, сделанным к сравнительному методу. Первоначальный этап его существования был связан с открытием европейцами санскрита и индийской мифологии на рубеже XVIII–XIX веков.

Свою докторскую диссертацию, ставшую книгой «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине» (1872), А. Н. Веселовский открыл рассуждением о методе современного исследования, о двух его направлениях и своем нежелании выбирать между ними:

«В изучении явлений народной европейской литературы на наших глазах совершается поворот. Мифологическая гипотеза, возводившая к немногим основам, общим всему индоевррпейскому верованию, разнообразие сказок и повестей и содержание средневекового эпоса, принуждена поступиться долей своего господства историческому взгляду, останавливающемуся на раскрытии ближайших отношений и влияний, совершившихся уже в пределах истории. Выражением первого направления была „Немецкая мифология" Я. Гримма; началом второго – известное предисловие Бенфея к Панчатантре. Эти книги не исключают друг друга, как не исключают и оба направления; они даже необходимо дополняют друг друга, должны идти рука об руку, только так, что попытка мифологической экзегезы должна начинаться, когда уже кончены счеты с историей».

Для А. Н. Веселовского теория Бенфея – важное и необходимое дополнение к мифологическому подходу, его не отменяющее. Еще одну поправку предложили английские этнографы...

«Мифологическая школа» всегда вызывает возражение А. Н. Веселовского своей претензией на однозначную универсальность объяснений. Последующие поправки к сравнительному методу он оценивает в поздней «Поэтике сюжетов»:

«Наряду с повторяемостью образов, символов и повторяемость сюжетов объяснялась не только как результат исторического (не всегда органического) влияния, но и как следствие единства психологических процессов, нашедших в них выражение. Я разумею, говоря о последних, теорию *бытового психологического самозарождения*; единство бытовых условий и психологического акта приводило к единству или сходству символического выражения. Таково учение *этнографической* школы (последней, явившейся по времени), объясняющей сходство повествовательных *мотивов* (в сказках) тождеством бытовых форм и религиозных представлений, удалившихся из практики жизни,

но удержавшихся в переживаниях поэтических схем. Учение это, a) объясняя повторяемость мотивов, не объясняет повторяемости их комбинации; b) не исключает возможности заимствования, потому что нельзя поручиться, чтобы мотив, отвечавший в известном месте условиям быта, не был перенесен в другое, как готовая схема».

Если А. Н. Веселовский не исключает «возможности заимствования», это не значит, что он легковерно готов принять любую гипотезу. В отношении этой теории он не менее критичен и осторожен, чем в отношении мифа. Он писал по поводу У. Рольстона, английского энтузиаста русской литературы и теории заимствований: «Надо же разоблачить этого господина, утешающего английскую публику сравнением комедий Островского с индийскими драмами и тому подобным вздором» (письмо Л. Н. Майкову, без даты)[73].

Когда А. Н. Веселовский обсуждает «теории», он не ограничивается их сопоставлением, примериваясь, какую выбрать. Он проецирует каждую на *макроуровень культуры*, проверяя этой проекцией ее истинность и демонстрируя недостаточность каждой взятой в отдельности. Одновременно он выстраивает систему аргументов на *микроуровне морфологии*: чтобы выяснить структуру повествовательной памяти, необходимо разработать приемы ее анализа. Так появляется важнейшее (см. выше оценку В. Я. Проппа) разграничение «мотива» и «сюжета».

И культурология, и морфология сравнительного метода в работах А. Н. Веселовского начинают складываться достаточно рано.

Первыми высказываниями А. Н. Веселовского о соотношении «своего» и «чужого» в культуре, о национальном и всемирном были его академические отчеты из-за границы. В том, что прислан из Праги 29 октября 1863 г., Веселовский рассуждает о месте заимствования в русской культуре:

«Мы часто и много жили заимствованиями. Разумеется, заимствования переживались сызнова; внося новый материал в нравственную и умственную жизнь народа, они сами изменялись под совокупным влиянием той и другой. Итальянский Pelicano становится Полканом русских сказок. Трудно решить в этом столкновении своего с чужим, внесенным, какое влияние перевешивало другое: свое или чужое. Мы думаем, что первое. Влияние чужого элемента всегда обусловливается его внутренним согласием с уровнем той среды, на которую ему приходится действовать»[74].

Позднее это обязательное условие культурного взаимодействия А. Н. Веселовский назовет «встречным течением».

На «встречном течении» А. Н. Веселовский закладывает основу для будущего сравнительного метода. Прошлое метода восходит к эпохе Просвещения и было связано с метафорой «обмена идей», каковые передавались от более продвинутых народов к задержавшимся в своем развитии. Определяющими понятиями были «влияние» и «заимствование». Хотя они еще долго удерживаются в сравнительном методе (отзываясь и в теории Бенфея), но их основание было подорвано, когда на

исходе Просвещения представление о цивилизации (в отношении которой народы стоят на разных ступенях развития) постепенно сменяется идеей культуры (в отношении которой все народы равны, а культуры обладают полнотой достоинства и равноправия).

Фокус смещается с того, что приобретается в процессе культурного обмена, на то, что происходит с приобретенным в новых условиях «усвояющей среды».

Это смещение акцента особенно остро и рано осознается в культурах, которые, подобно русской, «часто и много жили заимствованиями». Близкое себе высказывание по этому поводу А. Н. Веселовский расслышал в книге новозеландского профессора-классика Х.М. Поснета «Сравнительная литература» (Лондон, 1886). По сообщению В. М. Жирмунского, черновой план «Исторической поэтики» был набросан карандашом на экземпляре именно этой книги[75].

Неслучайным выглядит соседство плана исторической поэтики с идеями сравнительного метода. Перекликаются вопросы и ответы. «Что такое литература?» – с такого раздела начинает Поснет, чтобы дать ответ, неожиданный для специалиста по античности, каковым он был: верному ответу на этот вопрос, обращенный к национальным литературам, все еще препятствует обезличивающий эффект «классического влияния», а именно – Аристотеля[76]. А. Н. Веселовский нигде так же явно не назвал Аристотеля в качестве своего великого оппонента.

Определенность позиции и общее направление мысли, облеченной в жесткий логический каркас, должны были привлечь А. Н. Веселовского. Х. М. Поснет фиксирует внешнее состояние литературы – относительно меняющихся исторических условий ее существования. Однако у Поснета нет анализа внутренних перемен, происходящих в структуре самого явления литературы. В лучшем случае они намечаются взглядом со стороны, не доведенные до уровня морфологии.

Принцип динамизма (the dynamical principle) с опорой на национальную литературу, развивающуюся внутри мировой, – основа компаративного подхода в представлении М. Х. Поснета[77]. Взгляд, брошенный из Новой Зеландии, охватывает Индию, Китай, Японию, античность и Россию, которая избрана примером того, как «национальный дух» проявляет себя в стране, чья «общественная жизнь в значительной мере основывалась на деревенской общине, называемой Миром (the communal organization of the *Mir*, or village community), была искажена влиянием «отмеченной индивидуализмом французской литературы»[78]. Это устойчивое суждение относительно России, как видим, достигло австралийского континента еще в прошлом веке.

А. Н. Веселовский не менее М. Х. Поснета ценит национальную самобытность, но он – и в этом его отличие от многих – с большим доверием относится к способности национального, «своего», противостоять влиянию, не отвергнув «чужое», а усвоив его, претворив себе на пользу. «Свое» – основа национальной культуры, но все основательное тяготеет к замедлению, к потере динамики.

«Чужое» способно обострить движение, взволновать воображение культуры. Оно не случайно в том смысле, что не случайно выбирается для восприятия на «встречном течении». Но «чужое» случайно в том смысле, что не связано преданием. Если применить здесь более поздние термины, предложенные Ю. Н. Тыняновым: закономерность национального развития, укорененная в языке, определяет культурную *эволюцию*, а то, что получает название *генезиса*, относится к «случайной области переходов из языка в язык»[79].

В народной культуре «чужое» одевалось сказочной фантазией: «Так русский духовный стих представляет себе Егория Храброго живьем, по локти руки в золоте, как на иконе» («Из введения...»). Этого не было ни в предании западной культуры, ни в византийской легенде.

Или другой пример – с самым экзотическим среди героев русской былины (чья родословная уводит в Индию): «Усвоение бывало своеобразное: наш Дюк Степанович прикрывается не зонтиком, а подсолнечником, что, по-видимому, не смущало певцов. Непонятый экзотизм оставался, как клеймо на ввозном товаре, нравился именно своей непонятностью, таинственностью» («Поэтика сюжетов»). Еще М. К. Азадовский заметил, что у Веселовского во встрече сюжетов происходит «встреча разных культур»[80]. Тому, как формировалась повествовательная память культуры, посвящена вся «Поэтика сюжетов». Ее задача состоит не в том, чтобы составить «описательную история сюжетности» (по примеру Денлопа, хотя и ценимого Веселовским), а в том, чтобы перевести разговор на уровень морфологии, определить ее структурные элементы в их функциональной связи. Так возникает оппозиция мотива и сюжета, имеющая самое непосредственное отношение к технике сравнительного метода.

Под мотивом А. Н. Веселовский понимает «простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве *бытовых* и *психологических* условий на первых стадиях человеческого развития, такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты».

Бо́льшая часть поэтики сюжетов посвящена «бытовым основам сюжетности»: анимизма и тотемизма, матриархата, экзогамии, патриархата... Эпический мотив «бой отца с сыном» – следствие все еще живых отношений матриархата, когда сын принадлежал материнскому роду и мог не знать отца. Мотив о Психее и сходные с ним возникают там, где сохраняется запрет на брак между членами одного рода.

Мотив – минимальная единица повествовательности. Мотивы сплетаются в сюжеты или, как говорит А. Н. Веселовский на несколько старинном слоге: «Под *сюжетом* я разумею тему, в которой снуются разные положения-мотивы...» Снуются, то есть ткутся, создавая единое полотно – сюжет. Это то, что нам дано в поэтическом предании. Чтобы понять его основу, исследователь должен научиться распускать полотно, разбирать его по отдельным нитям-мотивам. Этим ис-

кусством А. Н. Веселовский владел с редким умением, отличавшим его прочтение славянских древностей даже от прочтения таких мастеров, как А. Н. Афанасьев и А. А. Потебня[81].

Однако не нити мотивов позволяют прочертить основные линии связей и заимствований: «Чем сложнее комбинации мотивов (как песни – комбинации стилистических мотивов), чем они нелогичнее и чем составных мотивов больше, тем труднее предположить, при сходстве, например, двух подобных, разноплеменных сказок, что они возникли путем психологического самозарождения на почве одинаковых представлений и бытовых основ. В таких случаях может подняться вопрос о *заимствовании в историческую пору* сюжета, сложившегося у одной народности, другою».

Самозарождению соответствует уровень мотива. Сюжет предполагает вопрос о заимствовании или об общей хронологической (т. е. воспроизводящей историческую эволюцию) схеме сюжета. «Заимствование» у А. Н. Веселовского всегда осложнено явлением *трансформации*: заимствованное попадает в сферу влияния, производимого восприятием «усвояющей среды». Заимствованное способно подавить органику культурного развития, но, будучи воспринятым на встречном течении, способствует выявлению «своего», его включению в контекст международного взаимодействия, делая понятным и родственным другим культурам. Россия оказалась важным контактом и посредником на пути сюжетов с Востока на Запад.

У поэзии и культуры одна модель. Культура, как и поэзия, *«происходит из потребности согласить противоположные апперцепции* (представления) – *в создании новых!*» («Определение поэзии»). У Германа Когена А. Н. Веселовский находит и для него самого, безусловно, верное суждение Гёте: «...поэзия действует с особой силой при начале общества (im Anfang der Zustände), как бы оно ни было дико и образовано, или же при *изменении культуры* (bei Abänderung einer Kultur), при знакомстве с чужой культурой, так что тогда, можно сказать, сказывается влияние новизны».

А. Н. Веселовского подозревали и подозревают в том, что он жертвует особенным в культуре ради заимствованного (сторонник Бенфея), что личность у него теряется в формулах и мотивах, то есть в поэтическом предании. В этих подозрениях по сей день сказывается романтический предрассудок, царящий в нашем культурном сознании, и недостаток в нем классического доверия к традиции. Понимание особенного для А. Н. Веселовского возможно только в соотнесенности, только когда художественная критика вступает «в права историко-сравнительной, ибо одно из лучших средств выделить личную струю в творчестве того или другого художника, поэта, – это знакомство с материалом, над которым он трудился, с другими обработками сюжета, который он сделал своим». Так писал Веселовский в 1887 г., оценивая новый журнал сравнительной литературы (Вестник Европы. 1887. № 1).

Сегодня, когда говорят о том, что сущность культуры проявляет себя на границах – своего и чужого, старого и нового, – не замыкающих ее, а открывающих возможность к движению и самопознанию, то ссылаются на Бахтина. Вспоминают о диалогичности. Уже немало написано о том, что само понятие «диалога» Бахтин воспринимал (трансформируя) у немецких философов.

«Определение поэзии» меняет представление об источниках А. Н. Веселовского. Иногда они оказываются схожими с бахтинскими (или теми же самыми), уводящими к истокам «экспрессивной эстетики», феноменологии и неожиданными для того, в ком упорно хотят видеть позитивиста.

Неожиданной и гораздо более стройной, чем обычно предполагают, выглядит вся система А. Н. Веселовского, достроенная в свете идей, сложившихся после него, но существующих в том самом пространстве, которое было обнаружено им как ничейная земля – res nullius – и теперь носит им данное имя – *историческая поэтика*. В этом пространстве сходятся (и расходятся) пути исследователей, представляющих в XX столетии русскую филологическую школу. Взятые по отдельности, они пребывают вне контекста.

* * *

Об ученых остается не так много мемуарных свидетельств, гораздо меньше, чем об актерах или писателях. Особенно драгоценно каждое из этих живых впечатлений, если оно не ограничивается только внешним, но позволяет подсмотреть ход мысли, соотнести устное слово человека с тем, что мы прочитываем в его книгах:

«Был небольшой ресторанчик Кинча на углу Большого проспекта и 1-й линии Васильевского острова. Туда часто заходили по вечерам профессора университета поужинать, выпить бутылку вина или пива. Там любил бывать с учениками профессор Александр Николаевич Веселовский. В книгах своих он печатал только то, в чем был уже непоколебимо убежден, что мог обосновать вполне научно. Между тем особенно интересен и глубок он был как раз в своих интуициях и догадках, раскрывавших широчайшие творческие горизонты: высказывать их в своих книгах и лекциях он воздерживался. И тут вот, „у Кинча“, над стаканчиком вина, Веселовский давал себе полную волю, и ученики жадно следили за широкими картинами, которые на их глазах набрасывал гениальный учитель»[82].

В. В. Вересаев поступил в Петербургский университет в 1884 г. Это время, когда историческая поэтика из «интуиции и догадки» превращается в систему. Между устным словом и текстом пролегает дистанция, определяемая мерой ответственности ученого, взвешивающего и перепроверяющего каждое свое суждение. В его поэтике просвечивает нечто большее, чем академическая точность, – *стремление к классической зрелости и завершенности*.

Веселовский через головы комментаторов обращается к Аристотелю – для спора и продолжения. Для *продолжения поэтики*, но в ином времени, где остановить мгновение невозможно и гармония обретается не в спокойной соразмерности форм, а в системной соотнесенности динамических состояний и отношений.

* * *

[1] Недавняя публикация в авторитетном американском журнале «New Literary History» – свидетельство возникшей заинтересованности. Она включает восьмой раздел из работы «Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов» (перевод Йана Хельфанта) и статью: *Shaitanov I.* Aleksandr Veselovskii's Historical Poetics: Genre in Historical Poetics. – New Literary History. 2001. № 2 (Vol. 32, Spring). P. 429–443. Я благодарю издательство The John Hopkins University Press за разрешение использовать материалы той моей статьи в данном предисловии, первоначально опубликованном в журнале «Вопросы литературы» (2002. № 4).

[2] *Scholes R.* An Introduction: Structuralism in Literature. New Haven and L., 1974. P. 77.

[3] Этот сборник был продолжен следующим изданием: Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Отв. ред. П. А. Гринцер. М., 1994.

[4] *Мелетинский Е. М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 6–7.

[5] *Горский И. К.* Александр Веселовский и современность. М., 1975. За последнее десятилетие Пушкинским домом были изданы два сборника публикаций и материалов: Наследие, 1992 и Избр. труды, 1999.

[6] См.: *Иезуитов А. Н.* Историческая поэтика Веселовского: Методологические уроки // Наследие, 1992.

[7] *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 16.

[8] Там же. С. 12.

[9] Там же. С. 17.

[10] Там же. С. 20.

[11] *Силантьев И. В.* Мотив в системе художественного повествования. Автореферат дисс. на соискание уч. степ. докт. филолог. наук. М., 2001. С. 5. См. также: *Почепцов Г.* Русская семиотика: идеи и методы, персоналии, история. Б.м., 2001. С. 18–24.

[12] Переписка Бориса Пастернака. М., 1990. С. 111.

[13] *Пропп В. Я.* Морфология сказки. Л., 1928. С. 127.

[14] *Пропп В. Я.* Русская сказка. М., 2000. С. 102.

[15] *Шкловский В.* Александр Веселовский – историк и теоретик // Октябрь, 1947. № 12. С. 178.

[16] Там же. С. 181.

[17] ЖМНП. Ч. CXVII, февраль (1863). Отд. II. С. 155 (этот и ряд других фрагментов был перепечатан в кн.: ИП, 1940).

[18] *Энгельгардт.* С. 13–14. Эта мысль недавно была повторена В. Н. Топорковым (впервые предложившим связную и взвешенную реконструкцию мифа

у А. Н. Веселовского): «Проблема метода стояла перед Веселовским не как проблема выбора или самоопределения, а как проблема подбора и синтеза. То здание научной теории, которое строил Веселовский, в принципе имело синтетический характер». – *Топорков А. Л.* Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М., 1997. С. 317.

[19] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. Очерки из истории филологической науки. М., 1989. С. 16.

[20] *Энгельгардт.* С. 13–14.

[21] *Иезуитов А. Н.* Историческая поэтика Веселовского: Методологические уроки. С. 122.

[22] *Жирмунский, 1959.* № 2. С. 175.

[23] Там же. С. 176.

[24] Там же. С. 176.

[25] Там же. С. 176–177.

[26] *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 206.

[27] Там же. С. 45.

[28] Там же. С. 206.

[29] Там же.

[30] *Жирмунский*, *1959.* № 2. С. 177–178.

[31] Фрагменты «Поэтики сюжетов» / Публ. и послесл. М. П. Алексеева // Уч. зап. ЛГУ. № 64. Сер. филол. наук. 1940. № 8.

[32] «Стало быть, вопрос сводится к необходимости построить морфологию сказки, чего пока еще никто не сделал» – Веселовский А. Н. Из лекций по истории эпоса (запись 1884) // ИП*,* 1940. С. 459.

[33] См.: *Веселовский А. Н.* Эпос. (Из авторского конспекта лекционных курсов 1881–1882 и 1884–1885 гг. / Публ. С. Н. Азбелева // Избранные труды. 1999. С. 99–117. Нужно сказать, что вопросы фольклора и эпоса в наследии А. Н. Веселовского относятся к числу наиболее подробно освещенных, а его значение в этой сфере наиболее ясно представляемым, благодаря трудам ряда ученых, среди которых особое место принадлежит М. К. Азадовскому.

[34] *Шишмарев В. Ф.* Предисловие редактора // Собр. соч. Т. 2. Вып. 1. С. XI.

[35] ЖМНП. Ч. CXIX, сентябрь (1863). Отд. II. С. 440.

[36] Избранные труды. 1999. С. 128, 130.

[37] *Кареев Н. И.* Литературная эволюция на Западе. Воронеж, 1886. С. 335–336.

[38] *Жирмунский В. М.* Историческая поэтика А. Н. Веселовского и ее источники. Учен. зап. ЛГУ. Сер. филол. наук. Вып. 3. Л., 1939. С. 13.

[39] *Кареев Н. И.* Литературная эволюция на Западе. Воронеж, 1886. С. 61.

[40] *Кареев Н. И.* Что такое история литературы? Филологические записки, 1883. Вып. 5–6. С. 17.

[41] *Кареев Н. И.* К теории литературной эволюции. Филологические записки, 1887. Вып. 3–4. С. 10–11.

[42] *Кареев Н. И.* К теории литературной эволюции. С. 1.

[43] *Энгельгардт.* С. 35–36.

[44] *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. Набросок первый: Подступы к Хлебникову // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 275.

[45] *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 270.

[46] *Эйхенбаум Б. М.* Теория формального метода // *Эйхенбаум Б. М.* Литература: теория, критика, полемика. Л., 1927. С. 130.

[47] *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 139.

[48] Там же. С. 126.

[49] *Пастернак Б.* Охранная грамота // *Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М., 1991. С. 189.

[50] Там же. С. 169–170.

[51] *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 55, 57.

[52] *Веселовский А.* Сравнительная мифология и ее метод [рец. на кн.: *Angelo de Gubernatis.* Zoological Mythology. L., 1872]. // Вестник Европы. 1873. Кн. V. Октябрь. С. 657.

[53] Например, в названии раздела: «Формальный (или морфологический) метод) – в кн.: *Балухатый С.* Теория литературы. Аннотированная библиография. Л., 1929. С. 60.

[54] Учившийся у него же (тремя годами позже) В. О. Ключевский так вспоминает его уроки: «И прежде всего мы обязаны Буслаеву тем, что он растолковал нам значение языка как исторического источника. Теперь это значение так понятно и общеизвестно; но тогда оно усвоялось с некоторым трудом и не мной одним. Живо помню впечатление, произведенное на меня чтением статьи „Эпическая поэзия“. Это было в 1860 или 1861 г. Заглавие вызвало во мне привычные школьные представления об эпосе, „Махабхарате“, „Илиаде“, „Одиссее“, русских богатырских былинах. Читаю и нахожу нечто совсем другое. Вместо героических подвигов и мифических приключений я прочитал в статье лексикографический разбор, вскрывший в простейших русских словах вроде думать, говорить, делать сложную сеть первичных житейских впечатлений, воспринятых человеком, и основных народных представлений о божестве, мире и человеке... Первое и главное произведение народной словесности есть самое слово, язык народа. Слово – не случайная комбинация звуков, но условный знак для выражения мысли...» – Московский университет в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 225. О «творческом диалоге» А. Н. Веселовского и Ф. И. Буслаева см.: *Топорков А. Л.* Теория мифа в русской филологической науке XIX века. С. 337–342.

[55] Zeitschrift für Völkerpsychologie, 1889. Bd. XIX, h. 1. P. 89.

[56] Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000 / Под ред. Л. Г. Андреева. М., 2000. С. 62.

[57] *Бахтин М. М.* Эпос и роман // *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 449.

[58] Там же. С. 451.

[59] *Frye N.* Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton, 1957. P. 13.

[60] .Избранные труды. 1999. С. 160. Критическая оценка Веселовским картины жанровой эволюции у Брюнетьера как создаваемой с оглядкой на эволюционисткую теорию в естественных науках основывалась на его раннем труде:

Brunétiere F. L'evolution des genres dans l'histoire de la lettérature française. Leçon professées a l'ecole normal supérieure. T. 1. Paris, 1890. В то же время его более поздний «Учебник истории французской литературы» (1898), как иногда полагают, дает повод видеть в Брюнетьере «предтечу Тынянова», поскольку из эволюциониста он становится сторонником идеи литературной революции – скачка и обновления (*Козлов С. Л.* Литературная эволюция и литературная революция: к истории идей // Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 118). В этой статье, восстанавливающей «историю идеи» литературной эволюции от Аристотеля до Тынянова, Веселовский даже не упомянут, а его отсутствие восполнено явлением Брюнетьера. Однако перешедший от вялотекущей эволюции форм к революционной инициативе писателя Брюнетьер не может быть сочтен ни равноценной заменой Веселовскому, ни предтечей Тынянова. Принципиально, что Веселовским проблема личного творчества решается в отношении роли «предания». Представление о литературе как о «динамической конструкции» у Тынянова не может быть подменено понятием произвольной инициативы («мы хотим сделать иначе, чем наши предшественники...»). «Хотим сделать» становится конструктивным фактором лишь там, где есть осознание «конструкции».

61 *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. С. 276.

62 *Шкловский В. Б.* Душа двойной ширины // *Шкловский В. Б.* Гамбургский счет. М., 1990. С. 349.

63 *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. С. 279.

64 *Бахтин М. М.* Эпос и роман... С. 449.

65 *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. М., 1993. С. 146.

66 *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. С. 261.

67 *Казанский Б.* Идея исторической поэтики // Поэтика. Временник отдела словесных искусств Государственного института истории искусств. Вып. 1. С. 9, 10.

68 Тем не менее односторонним представляется мнение об этой статье В. Е. Хализева, который прочитывает ее как признание «исторической поэтики» очевидной «неудачей»: Наследие. 1992. С. 103. У Б. Казанского «неудача» отнюдь не снимает признания того, что тенденция, «возобладавшая в научном сознании, сохранила и развивает дальше центральную линию первоначального движения, которое мы называем исторической поэтикой» (С. 9). Она нуждается в обновлении «живыми и деятельными тенденциями», но если «Шерер и Веселовский остались, в сущности, до сих пор неиспользованными», то это тем более странно, «как будто не от них ведет свое происхождение новая поэтика» (С. 9). Что же касается вывода об иной направленности современного искусствознания (хотя бы и в рамках исторической поэтики), имеющего дело «с законченной и изолированной «вещью» (С. 23), то для 1926 г. это был уже запоздалый взгляд в рамках самого формального метода.

69 *Энгельгардт.* С. 133–134.

70 Едва ли не первым его ввел тогда Г. Д. Гачев в кн.: *Гачев Г. Д.* Ускоренное развитие литературы (На материале болгарской литературы первой половины XIX века). М., 1964. Потом более памятно оно было заявлено Д. С. Лиха-

чевым в предисловии к книге «Развитие русской литературы X–XVII веков» (Л., 1973).

[71] *Пыпин А. Н.* История русской этнографии. Т. 2. СПб., 1891. С. 425.

[72] *Топорков А. Л.* Теория мифа в русской филологической науке XIX века... С. 356.

[73] *Алексеев М. П., Левин Ю. Д.* Вильям Рольстон – пропагандист русской литературы и фольклора. СПб., 1994. С. 75.

[74] ЖМНП. Ч. CXX, декабрь (1863). Отд. II. С. 557–558

[75] Русская литература. 1959. № 3. С. 122

[76] *Posnett H. M.* Comparative Literature. L., 1886. С. 11.

[77] Ibid. P. 20.

[78] Ibid P. 83.

[79] *Тынянов Ю. Н.* Тютчев и Гейне // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. С. 29.

[80] *Азадовский М. К.* А. Н. Веселовский как исследователь фольклора // Изв. АН СССР. Отд. общественных наук. 1938. № 4. С. 101.

[81] *Топорков А. Л.* Теория мифа в русской филологической науке XIX века. С. 328.

[82] *Вересаев В. В.* В студенческие годы // *Вересаев В. В.* Литературные портреты. М., 2000. С. 206.

И. О. Шайтанов

О структуре и принципах настоящего издания

В *настоящем издании впервые предложена реконструкция «Исторической поэтики», соотнесенная с ее авторским замыслом.*

«Избранное» объединяет два тома, в которых с небывалой прежде полнотой и последовательностью представлена система поэтики А. Н. Веселовского как результат исследования и как его процесс.

Первый том, носящий название «Историческая поэтика», включает работы, которые самим автором создавались для будущей книги. Они расположены в соответствии с авторским планом, а не в хронологическом порядке, как было принято во всех предшествующих изданиях «Исторической поэтики».

Впервые в состав «Исторической поэтики» включена работа «Определение поэзии», написанная как ее первая часть.

А. Н. Веселовский планировал озаглавить вторую часть книги «Исторические условия поэтической продукции». Три из ее четырех разделов были написаны наиболее подробно. Наряду с введением, они включают все опубликованные при жизни автора работы по «Исторической поэтике». Фактически каждый из трех разделов разросся до значения отдельной части.

Структура первого тома «Избранного» выглядит следующим образом. Ее открывает «Из введения в историческую поэтику». За введением следует «Определение поэзии», а за ним – в качестве равнозначных ему структурных рубрик – еще три раздела (согласно первоначальному замыслу составлявшие вторую часть «Исторической поэтики»):

«Исторические условия поэтической продукции» – это название, предполагавшееся автором для всей второй части книги, отнесено здесь лишь к одному из ее разделов, материал которого наиболее соответствует заявленной проблеме;

«История поэтического стиля»;

«Поэтика сюжетов».

Второй том настоящего издания носит название «На пути к исторической поэтике». Его составляют работы, создававшиеся А. Н. Веселовским на протяжении разных лет. Они не были написаны в качестве глав книги «Историческая поэтика», но в полной мере показывают, как формировалась система исторической поэтики. Они позволяют реконструировать, каким могло бы быть ее целое, существовавшее не в воображении автора, а утвердившее себя на протяжении его творчества как рабочий принцип исследования.

Во второй том входит ряд теоретических статей и рецензий, а также работы, по своей теме и подходу позволяющие судить, каким должны были бы быть недостающие части «Исторической поэтики», а именно: завершающий раздел второй части – «История идеалов»; третья часть – «Личность поэта»; четвертая часть – «Внешняя история поэтических родов и частные процессы литературной эволюции». А также библиографический список основных научных работ на русском и иностранных языках, упомянутых А. Н. Веселовским, и библиография его творчества (1906–2004).

Тексты в первом томе печатаются по изданиям, подготовленным В. М. Жирмунским: «Историческая поэтика» (Л., 1940) и «Определение поэзии» (Русская литература. 1959. № 2–3). «Поэтика сюжетов» дополнена фрагментом, опубликованным М. П. Алексеевым. Все тексты были заново вычитаны и приведены в соответствие с современными орфографическими нормами.

Комментарий к работам А. Н. Веселовского мог бы быть неограниченно пространным. Огромный объем историко-культурной эрудиции автора даже для профессионального филолога сделал бы нелишним пояснение ко множеству имен, названий, фактов. Теориям А. Н. Веселовского многое предшествовало, и они имеют живое продолжение. Так что интеллектуальный контекст его творчества, необходимый для точного понимания всего совершенного ученым, потребовал бы достаточно подробного воссоздания истории гуманитарного знания.

Однако в настоящем издании комментарий предельно ограничен задачей непосредственного понимания текста. Направления дискуссии, в которые вовлечена мысль А. Н. Веселовского, лишь обозначены. Ближайший контекст исторической поэтики в своих основных моментах вос-

становлен во вступительной статье и дополнен в комментарии. Историко-литературные пояснения даны выборочно и прежде всего таким образом, чтобы дать читателю возможность самому продолжить поиск по существующим русским источникам и справочным изданиям. Комментарий к настоящему изданию выполнен с опорой на большую работу, проведенную публикаторами и первыми комментаторами трудов А. Н. Веселовского: В. Ф. Шишмаревым, В. М. Жирмунским и М. П. Алексеевым.

«Примечания» А. Н. Веселовского (обозначенные в тексте цифрами без звездочек), включающие также дополнения к ним (сделанные публикаторами в ИП, 1913 и ИП, 1940), были оставлены без изменений и не унифицированы в соответствии с современными библиографическими требованиями. Лишь отсылки к работам, включенным в настоящее издание, были изменены в соответствии с его пагинацией.

Публикации текстов «Исторической поэтики» с проверкой их по авторским рукописям, с приведением в соответствие с современными эдиционными требованиями, как и создание комментария, охватывающего все то огромное пространство мировой литературы, в котором строил свою поэтику А. Н. Веселовский, остается делом будущего.

Список принятых сокращений

Алексеев, 1940. – Алексеев М. П. К фрагментам «Поэтики сюжетов» А. Н. Веселовского // Ученые записки ЛГУ. № 64. Серия филологических наук. 1940.

Жирмунский, 1940. – Комментарий к изд.: ИП, 1940.

Жирмунский, 1959. – Комментарий к публ.: Неизданная глава из Исторической поэтики А. Веселовского / Публ., вступит. стат., примеч. В. М. Жирмунского // Русская литература. 1959. № 2–3.

ЖМНП. – Журнал Министерства народного просвещения.

Избр. стат., 1939. – Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л., 1939.

Избр. труды, 1999. – Александр Веселовский. Избранные труды и письма / Отв. ред. П. Р. Заборов. СПб., 1999.

ИП, 1913. – *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика // *Веселовский А. Н.* Собр. соч. Т. 1–2. СПб., 1913.

ИП, 1940. – *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика / Ред., вступит. стат., примеч. В. М. Жирмунского. Л., 1940

ИП, 1989. – *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика / Вступит. стат. И. К. Горского; коммент. В. В. Мочаловой. М., 1989.

Мочалова, 1989. – Мочалова В. В. Комментарий // ИП, 1989.

Наследие. 1992. – Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы / Отв. ред. П. Р. Заборов. СПб., 1992.

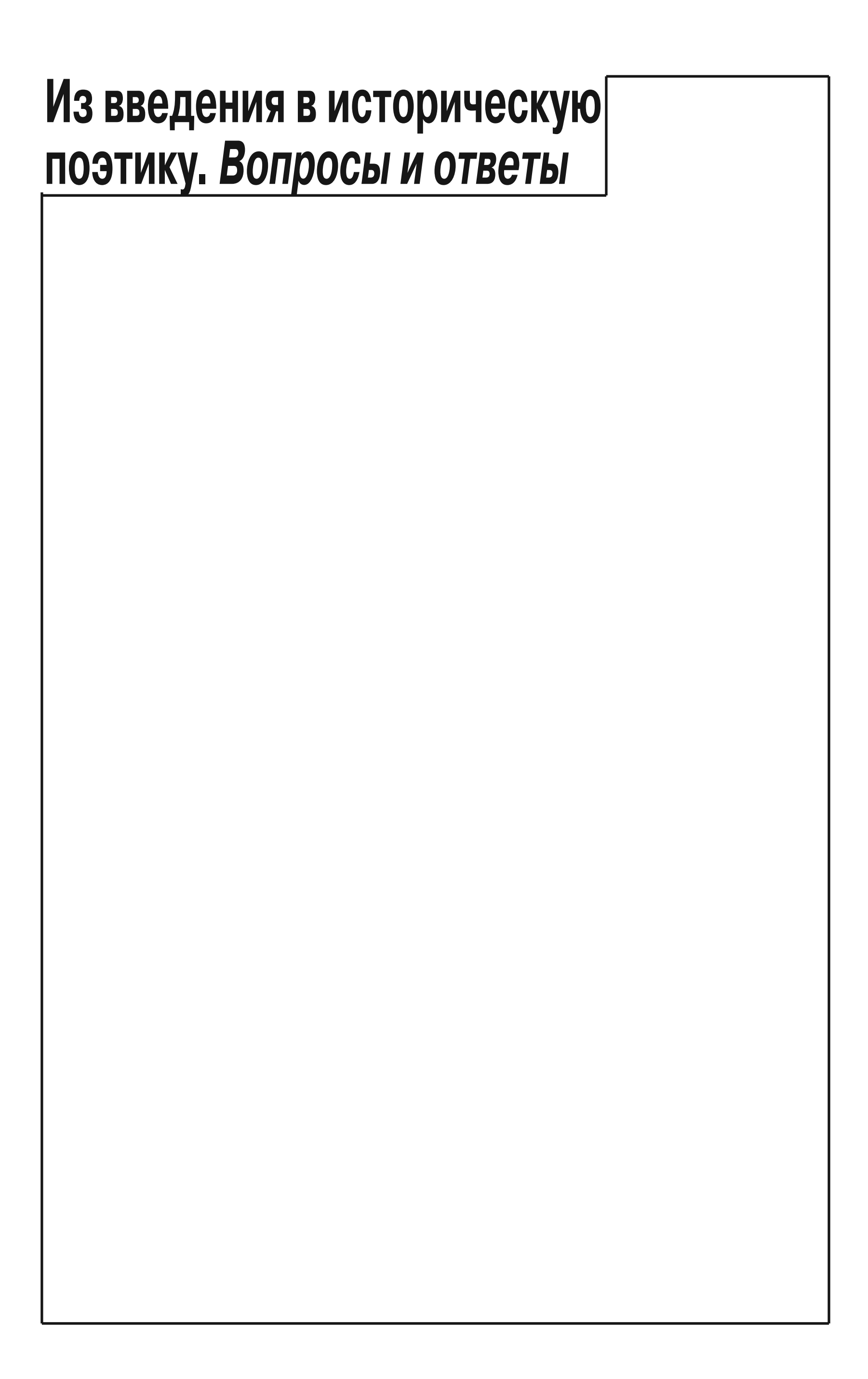
Собр. соч. (с указ. тома). – Собрание сочинений Александра Николевича Веселовского.

Энгельгардт. – Энгельгардт Б. М. Александр Николаевич Веселовский. Пг., 1924.



ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

Из введения в историческую поэтику. *Вопросы и ответы*



История литературы напоминает географическую полосу, которую международное право освятило как res nullius[a], куда заходят охотиться историк культуры и эстетик, эрудит и исследователь общественных идей[1]*. Каждый выносит из нее то, что может, по способностям и воззрениям, с той же этикеткой на товаре или добыче, далеко не одинаковой по содержанию. Относительно нормы не сговорились, иначе не возвращались бы так настоятельно к вопросу: что такое история литературы?[1] Одно из наиболее симпатичных на нее воззрений может быть сведено к такому приблизительно определению: история общественной мысли в образно-поэтическом переживании и выражающих его формах[2]*. История мысли – более широкое понятие, литература – ее частичное проявление; ее обособление предполагает ясное понимание того, что такое поэзия, что такое эволюция поэтического сознания и его форм, иначе мы не стали бы говорить об истории. Но такое определение требует и анализа, который ответил бы поставленным целям.

Несколько лет тому назад мои лекции в университете и на высших женских курсах, посвященные эпосу и лирике, драме и роману, в связи с развитием поэтического стиля, имели в виду собрать материал для методики истории литературы, для индуктивной поэтики, которая устранила бы ее умозрительные построения, для выяснения сущности поэзии – из ее истории. Мои слушательницы узнают в обобщениях, которые я предложу, много старого, хотя менее решительно формулированного, более сомнений, чем утверждений, еще более исканий, потому что спрос не беда, беда в положениях, под которыми слаба основа фактов.

С тех пор явилась поэтика Шерера[3]* – бесформенный отрывок чего-то, затеянного широко и талантливо и в тех же целях; направление некоторых, между прочим, немецких работ по частным вопросам поэтики указывает на живой интерес к тому же делу. На него, очевидно, явился спрос, а с ним вместе и попытка систематизации в книге Брюнетьера, классика по вкусам, неофита эволюционизма, завзятого, как всякий новообращенный, у которого где-то в уголке сознания в тиши-

[a] Имущество, не имеющее хозяина (*лат.*).

не царят старые боги, – книга, напоминающая тех дантовских грешников, которые шествуют вперед с лицом, обращенным назад[4*].

Такова литература предмета: исканий больше, чем аксиом; разве договорились мы, например, хотя бы относительно понимания поэзии? Кого удовлетворит туманная формула, недавно предложенная Брюнетьером: поэзия – это метафизика, проявляемая в образах и таким путем внятная сердцу (une métaphysique manifestée par des images et rendue sensible au coeur)?

Оставим этот общий вопрос открытым для будущего; его решение зависит от целого ряда систематических работ и решений по частным задачам, входящим в ту же область. На некоторые из них я желал бы обратить внимание.

Во французских журналах по народной поэзии и старине есть привлекательная рубрика: *Les Pourquoi*? Почему? С такими вопросами пристают к вам дети, их ставил себе человек на простейших стадиях развития, ставил и давал на них внешний, иногда фантастический ответ, успокаивавший его своей определенностью: почему черен ворон? отчего багровеет солнце перед закатом и куда оно уходит на ночь? или почему у медведя короткий хвост? Такого рода ответы лежат в основе древних мифов, историческое развитие привело их в систему, в родословную связь, и получилась мифология. Переживание[5*] таких ответов в современном суеверии показывает, что они были когда-то предметом веры и воображаемого знания.

В истории литературы есть целый ряд таких «les pourquoi», которые когда-то ставили, на которые отвечали, и ответы еще существуют в переживании, как основа некоторых историко-литературных взглядов. Было бы полезно их пересмотреть, чтобы не очутиться в положении простолюдина, уверенного, что солнце вертится и играет на Иванов день. Полезно выставить и новые «les pourquoi», потому что неизведанного много, и оно часто идет за решенное, понятное само собою, как будто все мы условились хотя бы относительно, например, того, что такое романтизм и классицизм, натурализм и реализм, что такое возрождение и т. п.

Такими вопросами я хотел бы заняться. Примеры я возьму не из современности, хотя все к ней сводится. Старина отложилась для нас в перспективу, где многие подробности затушеваны, преобладают прямые линии, и мы склонны принять их за выводы, за простейшие очертания эволюции. И отчасти мы правы: историческая память минует мелочные факты, удерживая лишь веские, чреватые дальнейшим развитием. Но историческая память может и ошибаться; в таких случаях новое, подлежащее наблюдению, является мерилом старому, пережитому вне нашего опыта. Прочные результаты исследования в области общественных, стало быть, и историко-литературных явлений, получаются таким именно путем. Современность слишком спутана, слишком нас волнует, чтобы мы могли разобраться в ней цельно и спокойно, отыскивая ее законы; к старине мы хладнокровнее и невольно ищем в ней уроков, которым не следуем, обобщений, к которым манит ее видимая законченность, хотя

сами мы живем в ней наполовину. Это и дает нам право голоса и проверки. Еще недалеко то время, когда вопросы о развитии религиозного сознания и языка решались на основании одних лишь древних документов. Мы увлеклись Ведами и санскритом и создали здание сравнительной мифологии и лингвистики, относительно стройные системы, в которых все было на месте и многое условно; не будь этих систем, не явилась бы критика, поверка прошлого настоящим. Мы конструировали религиозное миросозерцание первобытного человека, не спросившись близкого к нам опыта, объектом которого служит наше простонародие, служим мы сами; строили фонетические законы для языков, звуки которых никогда до нас не доносились, а рядом с нами бойко живут и развиваются диалекты, развиваются по тем же законам физиологии и психологии, как и у наших прародителей арийцев. Прогресс в области мифологической и лингвистической наук зависит от поверки систем, построенных на фактах исторического прошлого, наблюдениями над жизнью современных суеверий и говоров[6*]. То же в истории литературы: наши воззрения на ее эволюцию создались на исторической перспективе, в которую каждое поколение вносит поправки своего опыта и накопляющихся сравнений. Мы отказались от личного, в нашем смысле слова, автора гомеровских поэм, потому что наблюдения над жизнью народной поэзии, которую внешним образом приравнивали к условиям ее древнейшего проявления, раскрыли неведомые дотоле процессы массового безличного творчества. Затем мы отказались и от крайностей этих воззрений, навеянных романтизмом, от несбыточного народа-поэта, потому что в народной поэзии личный момент объявился в большей мере, чем верили и прежде; гомеровская критика поступилась со своей стороны, и личный автор или авторы гомеровских поэм снова выступают перед нами, хотя и не в той постановке, как прежде[7*].

Я заговорил о романтизме, и мне хочется показать на нем, как часто старые формулы исправляются и освещаются новыми, и наоборот. Определений романтизма множество, начиная с Гёте, для которого классическое было равносильно здоровому, романтическое – болезненному; романтики находили определения романтизма в безграничном субъективизме, в «реализации прекрасного изображением характера» (la réalisation de la beauté par l'expression du caractère); для Брюнетьера романтизм, индивидуализм и лиризм существенно одно и то же: начнешь с одного, кончишь другим и т. д. Но одну общую черту можно подчеркнуть как в явлении, так и в определениях северноевропейского романтизма: стремление личности сбросить с себя оковы гнетущих общественных и литературных условий и форм, порыв к другим, более свободным, и желание обосновать их на предании[8*]. Отсюда идеализация народной старины или того, что казалось народностью: увлечение Средними веками, с включением католичества, расцвеченного фантастически, и рыцарства: moeurs chevaleresques[a] (M-me de Staël); любовь к народной поэзии, в которой

[a] Рыцарские нравы (*франц.*).

оказывается так много не своего, к природе, в которой личность могла развиваться эгоистично, довлея себе в пафосе и наивном самообожании, в забвении общественных интересов, иногда в реакции с ними. Эти общие течения не бросают ли свет на некоторые стороны итальянского гуманизма? Основы латинской культуры и миросозерцания долго покоились в Италии под наносным грунтом средневековых церковных идей и учреждений, вымогаясь наружу, пока не сказались открыто, сознательно, отвечая такому же требованию обновления на почве народных основ, на этот раз не фиктивных и не фантастических. Гуманизм – это романтизм самой чистой латинской расы; оттуда определенность и прозрачность его формул, в сравнении с туманностью романтических; но там и здесь сходные образования в области индивидуализма и та же ретроспективность в литературе и мировоззрении[9*].

Вот какого рода параллели я буду иметь в виду при следующем изложении.

Начнем с эпоса[10*]. На известной стадии народного развития поэтическая продукция выражается песнями полулирического, полуповествовательного характера, либо чисто эпическими[2]. Они вызваны яркими событиями дня, боевыми подвигами племени, клана, воспевают героев, носителей его славы, группируются вокруг нескольких имен. В иных случаях творчество пошло и далее, и сохранились эпопеи, за которыми чувствуются групповые народные песни, поэмы, обличающие цельность личного замысла и композиции, и вместе с тем не личные по стилю, не носящие имени автора, либо носящие его фиктивно. Мы имеем в виду гомеровские поэмы и французские chansons de geste древней поры, представителем которых является chanson de Roland; те и другие с содержанием исторических преданий. Что вызвало эту особую поэтическую эволюцию и *почему* иные народности обошлись одними былевыми песнями? Прежде всего личный почин, при отсутствии заявления о нем, указывает на такую стадию развития, когда личный поэтический акт уже возможен, но еще не ощущается как таковой, поскольку личный еще не объектировался в сознании как индивидуальный процесс, отделяющий поэта от толпы. Дар песен не от него, а извне: к нему приобщаются, отведав чудесного напитка, или это наваждение нимф-муз: с точки зрения греческого nympho-leptos – поэт и бесноватый, схваченный нимфами, одно и то же. – Это период великих анонимных начинаний в области поэзии и образовательных искусств. Народные эпопеи анонимны, как средневековые соборы.

К этому присоединяется и другой народно-психологический момент. В основе французских chansons de geste лежат старые былевые песни о Карле Великом и его сверстниках, заслонившие и поглотившие более древние песенные предания меровингской поры. Они жили, может быть, группировались, как наши былины, забывались и обобщались: это обычный механический процесс народной идеализации. Через два столетия chansons de geste обновят эти сюжеты; те же имена и сходные подвиги, но настроение новое: мы в разгаре феодальной эпохи, полной звука ме-

чей и героически-народного, жизнерадостного самосознания, поддержанного чувством единой политической силы; douce France[a] раздается повсюду. Личный поэт выбрал бы для выражения этого национального самосознания вымышленные типы, либо современных исторических деятелей с поправками под стиль типа. Для полу-личного певца старой эпопеи, как мы характеризовали его выше, это было бы психически немыслимо, да его бы и не поняли, и он бессознательно берется за материал старых преданий и песенных типов, которые поколения певцов и слушателей постепенно приближали к своему пониманию, к уровню времени. Император Карл сделается народным властителем Франции тем же путем, как Илья Муромец богатырем-крестьянином; сарацины, саксы стали врагами Франции вообще, поэту оставалось только овладеть этой совершившейся без него, но и в нем самом, идеализацией – и явился французский исторический эпос; исторический не в том смысле, что в нем выведены действительные исторические лица, а в том, что в формах прошлого он выразил народное настроение настоящего.

Таким образом условия появления больших народных эпопей были бы следующие: личный поэтический акт без сознания личного творчества, поднятие народно-политического самосознания, требовавшего выражения в поэзии; непрерывность предыдущего песенного предания, с типами, способными изменяться содержательно, согласно с требованиями общественного роста. Там, где, почему бы то ни было, эти условия не совпали, продукция народной эпопеи кажется немыслимой. Представим себе, что личность развилась прежде, чем созрели национальное самосознание и чувство исторической родины и народной гордости. В таком случае оценка настоящего будет, смотря по личностям, различная, различно и их отношение к воспоминаниям прошлого, не будет той общей почвы энтузиазмов и идеальностей, на которой чутье поэта сходилось с симпатиями массы. История немецкой литературы указывает на подобное явление. У германцев и романизованных франков одинаково существовала эпика исторических воспоминаний; там и здесь Карл Великий оставил отзвуки в легенде и песне, но в то время, как Франция слагалась государственно и определялись ее национальные цели и литература на народном языке, – политика Оттонов еще раз повернула Германию к ненациональным целям всемирной империи, и первые всходы немецкой литературы были забыты в новом подъеме оттоновского «латинского» возрождения. Империей с ее отвлеченными идеалами мира и культуры могли увлекаться застольные поэты Карла Великого, как позднее увлекались теоретики: народу они ничего не подсказали. Империя была для него такой же абстракцией, как вначале церковь, но последняя овладела народным сознанием, встречными формами его верований, тогда как первая всегда оставалась формулой. Империя, а не германский народ, предпринимала итальянские походы, и они не отложились в эпической памяти; борьба с венграми, казалось, была народным фактом, но она вы-

[a] Милая Франция (*франц.*).

разилась лишь в исторической песне, не поднимая чувства на высоту эпической идеализации, потому что чувство политической самоопределенной национальности не развито, в сравнении с сосредоточенной энергией французского королевства немецкая империя – отягченный сном великан (Schultheiss); у миннезингеров есть патриотические мотивы, слышится лирический клик: Deutschland über Alles![a] – но личное сознание не отражается в настроении эпоса. Его носители – шпильманы, бродячие клирики, vagi, вроде Лампрехта, Конрада[11]* и др.; их темы заимствованы отовсюду: и французские романы, и восточные легенды, проникнутые фантастической поэзией апокрифа, и старые предания франкские, лангобардские, готские. Их география шире политической Германии: Италия и Бари, Константинополь и Палестина с Иерусалимом; это не география крестовых походов, фактически объединивших Восток и Запад, а теоретический кругозор Империи, в котором исчезали отдельные национальности, исчезала на деле немецкая. В такой яркой поэме, как Нибелунги, исторические воспоминания о бургундах и гуннах, обновившиеся с появлением новых гуннов-мадьяр, и мифологическая сказка о Зигфриде не приводят к тому боевому сознанию, которое ответило бы «милой Франции» в песне о Роланде. Немецкий эпос – романтический, не народно-исторический.

У нас не было ни того, ни другого, хотя эпические песни существовали и даже успели группироваться вокруг личности князя Владимира. *Почему*? На это ответит предыдущее сравнение. Не было, стало быть, сознания народно-политической цельности, которую сознание религиозной цельности не восполняло. «Слово о Полку Игореве» не народно-эпическая поэма, а превосходный лирический плач о судьбах православной Руси. Когда миновала татарская эпоха и политическое объединение явилось поддержкой национальному самосознанию, время эпоса было пропущено, потому что личное сознание вступило в свои права, если и не в области поэтического творчества, как было на Западе.

Сложение народных эпопей с сюжетами из народной истории и как выражение национального самосознания освещает и другой вопрос: *почему* животная эпопея объявилась именно в феодальной Франции, ибо немецкий «Reinhart»[12]* лишь обработка французского оригинала. В основе этой эпопеи лежат распространенные повсюду животные сказки с типическими лицами – зверями; латинские апологи и басни и чудеса «Физиолога»[13]*, проникая в средневековую монастырскую келью, познакомили северных людей с неслыханными зверями и царем-львом; они же дали, быть может, и первый повод – пересказать и обработать туземные и захожие сказки, до тех пор не прикосновенные к литературе. Эти животные сказки циклизуются, как былевые песни, вокруг своих героев; одна досказывает, имеет в виду другую; не получается цельной поэмы вроде старых карловингских, но нечто связанное единством содержания и освещения. Так называемый «Romans du Renart» – героический

[a] «Германия превыше всего!» (*нем.*).

эпос наизнанку, с теми же типами, но схваченными с отрицательной стороны, с феодальным сюзереном, царем львом, с диким и глупым феодалом волком и веселым и злостным проходимцем Ренаром, буржуа и легистом, разлагающим цельность героического миросозерцания. Именно такую цельность, уже нашедшую песенное выражение, и предполагает животный эпос: сказки – его материал, литературная басня была ему поводом, героическая поэма дала схему; лишь позже явятся цели сатиры.

И вот, между прочим, почему у нас не могло быть животной эпопеи, хотя животными сказками мы не беднее, если не богаче других народов, и новейшие европейские исследователи этого вопроса обращаются к нам за материалом и освещением. Животной эпопее надо было прислониться к героической, а она не успела сложиться. Сатирические сказки с зверями, как действующими лицами, вроде сказки о Ерше Ершовиче, уже стоят вне полосы развития эпоса.

Я сказал, что литературная басня могла быть одним из первых поводов записать и народную животную сказку. Это положение можно обобщить, чтобы ответить на целый ряд вопросов, вызываемых развитием новоевропейских литератур.

Трудно представить себе теоретически, как и при каких условиях совершился тот процесс, который можно обозначить проявлением в сознании поэтического акта как личного. Древние литературы здесь ничего не освещают, мы не знаем, при каких условиях они зарождались, какие посторонние элементы участвовали в их создании, и мы сами слишком мало знакомы с процессами народной психики, чтобы в данном случае делать заключения к прошлому от явлений современной народной песни. Древнейшие песни обрядового и эпического характера принадлежали общему культу и преданию, из них не выкидывали ни слова; мы можем представить себе, что умственная и образовательная эволюция оставила их позади, что их повторяют, полупонимая, искажая и претворяя, но и то и другое бессознательно, не вменяя того в личный почин или заслугу, не ощущая зарождающегося я. А в этом весь вопрос.

На почве европейской культуры с характерною для нее двойственностью образовательных начал он решается легче и осязательнее. Когда северный викинг видел в какой-нибудь ирландской церкви вычурное романское изображение креста, символические атрибуты, раскрывавшие за собою фон легенд, он становился лицом к лицу с незнакомым ему преданием, которое не обязывало верой, как его собственное, и невольно увлекался к свободному упражнению фантазии. Он толковал и объяснял, он по-своему творил. Так русский духовный стих представляет себе Егория Храброго живьем, по локти руки в золоте, как на иконе[14*].

Европейская поэзия развилась таким именно путем: поэтическое чутье возбудилось к сознанию личного творчества не внутренней эволюцией народно-поэтических основ, а посторонними ему литературными образцами.

В XII веке Вильгельм Мальмсберийский[15*] рассказал поэтически-мрачную легенду, случайно вспомнившуюся Гейне: какой-то знатный

молодой римлянин позвал к себе на свадьбу друзей и знакомых; после пира, когда все были навеселе, вышли на луг, чтобы поплясать и поиграть в мяч. Молодой был мастером этого дела; снаряжаясь к игре, он снял обручальный перстень и надел его на палец бронзовой античной статуи, которая там стояла. То была статуя Венеры. Когда, по окончании игры, он подошел, чтобы взять свой перстень, палец статуи, на который он был надет, оказался пригнутым к ладони. После напрасных усилий освободить кольцо, молодой человек удалился, не сказав ни слова никому, чтобы его не осмеяли и не похитили кольца в его отсутствии. Ночью он вернулся в сопровождении слуг; каково же было его изумление, когда палец статуи оказался выпрямленным и без кольца. С тех пор между молодым и его женой всегда являлось какое-то призрачное существо, невидимое, но ощущаемое: «Ты обручился со мной, – слышался голос, – я богиня Венера, твой перстень у меня, и я никогда не отдам его». Долгое время длились эти муки; пришлось прибегнуть к заклинаниям священника Палумбо, чтобы удалить дьявольское наваждение[3].

Западная церковь также открещивалась от чар классической поэзии, манивших средневекового человека, но заговоры не помогли, и союз совершился. Западные литературы вышли из этого сочетания; так называемый лже-классицизм[16*] не что иное, как одностороннее развитие одного из присущих ему элементов, противоречивых, но объединенных на первых порах потребностью грамотности.

Народ пел свои древние песни, обрядовые с остатками язычества, любовные (winiliod), женские (puellarum cantica), которые наивно переносил и в храмы. Он или унаследовал их, либо творил бессознательно по типу прежних, не соединяя с ними идеи творчества, личной ценности, а церковь обесценивала их в его глазах, говоря об их языческом содержании и греховном соблазне. И та же церковь обучала грамотности по латинским книгам, заглядывала, в целях риторического упражнения, в немногих классических поэтов, дозволенных к чтению, приучала любоваться их красотами, обходить соблазны аллегорическим толкованием; любопытство было возбуждено, читались втихомолку и поэты, не патентованные школьным обиходом, и на чужих образцах воспитывались к сознанию того, что было еще не выяснено на путях народно-психического развития. Стали творить, подражая; для этого надо было научиться языку, овладеть поэтическим словарем, проникнуться стилем, если не духом писателя – это ли не личный подвиг? В духовной школе развилось понятие dictare в значении упражнения, сочинения вообще, лишь впоследствии сузившегося к значению поэтического вымысла: dichten. От понятия труда, к которому способны были немногие, переходили к понятию творчества, сначала и естественно на языке образцов, в робком подражании их манере, с постепенным вторжением личных и современных мотивов. Когда народная речь окрепла и оказалась годной для поэтического выражения, не без воздействия латинской школы, когда развитие личного сознания искало этого выражения, импульс был уже дан. Рыцарская лирика с ее личными поэтами

и тенденциями явилась лишь новым выражением скрещивания своего, народного, с пришлым и культурным, что ускорило народно-поэтическую эволюцию, поставив ей серьезные задачи[17]*.

Так было на Западе, с его латинской школой, незаметно рассевавшей лучи классической культуры, с Священным Писанием, которое упорно берегли от вторжения народной речи. Христианская мысль, может быть, оттого не выигрывала, народ обходился катехизацией духовника, проповедью, легендой и Толковой Библией, но в то время, как он коснел в двоеверии, вокруг латинской Библии создалась и поддерживалась латинская школа; с слабыми, а затем яркими откровениями древней поэзии. Когда в XIII–XIV веках появились переводы Священного Писания на народных языках, латинская школа уже сделала свое дело.

Почему славянский Восток не произвел в Средние века своей изящной литературы, своей личной поэзии, не создал литературной традиции?[4] Многое можно объяснить более поздним выступлением славянства на почву культурной истории, географическим положением, обязывавшим к борьбе с иноплеменным Востоком, и т. п. Остановимся лишь на школе, на двойственности образовательных элементов, которые и здесь, как на Западе, определили характер нового развития – в отличие от (видимой, по крайней мере) цельности древнего. И здесь, с одной стороны, народная, языческая, обрядовая или былевая поэзия, богатству которой мы до сих пор дивуемся в ее сербских и русских образцах, оригинальная по колориту и метру, которой не забыть в общем аккорде европейских песен; с другой – церковь, за которой стояло образовательное греческое предание, поэтическое и философское. Им она поступилась на славянской почве; целям и успеху проповеди ответил принцип народных церквей, народных и по языку поучений и по церковно-славянскому переводу Св. Писания, более внятному верующим, чем латинская Библия. Это был шаг вперед в смысле усвоения и преуспеяния христианского учения, хотя двоеверие народно-славянской поэзии ничем не отличается от сходных явлений на Западе и, пожалуй, еще откровеннее. Славянская Библия определила, в известной мере, и характер школьного дела: не было того импульса, который заставил западного человека учиться по Донату[18]* языку, который был языком Библии и мессы, но и языком Виргилия; не было образцов, чужого примера, который заманил бы к подражанию, к попытке поднять и свой собственный народно-поэтический клад. Если западную литературу можно представить себе как результат скрещивания народного с классическим латинским, то на славянском Востоке такое скрещивание произошло в более узком смысле, определенном целями грамотности и церковного просвещения. Вот почему не было и поэзии.

Как бы пошло европейское литературное развитие, предоставленное эволюции своих собственных народных основ – вопрос, по-видимому, бесплодный, но вызывающий некоторые теоретические соображения, которым действительные факты идут навстречу. Очевидно, органическая эволюция совершилась бы медленнее, не минуя очередных стадий,

как часто бывает под влиянием чуждой культуры, заставляющей, иногда не вовремя, дозревать незрелое, не к выгоде внутреннего прогресса. В основе греческой драмы лежат обрядовые хоровые песни, вроде наших весенних хороводов; их простейшее религиозное содержание обобщилось и раскрылось для более широких человеческих идей в культе Диониса; художественная драма примкнула к этой метаморфозе народного аграрного игрища. Обратимся на Запад. И здесь существовали народные хороводы, простейшие основы драматических действ, но дальнейшего развития на этой почве мы не видим; если были зародыши соответствующего, обобщающего культа, то они заглохли, не принеся плода. Явилась церковь и создала из обихода мессы род духовной сцены – мистерию; но она лишена была народной основы, которая питала бы ее и претворяла, развиваясь вместе с догматом и выходя из него: церковная основа явилась со стороны, нерушимая, не подлежащая развитию. Площадная сцена, куда переселился впоследствии этот религиозный театр, могла внести в него несколько бытовых сцен и комических типов, не психологический анализ и не понятие внутреннего конфликта; и здесь школа дала лишек прогресса, приучив к иносказанию, к аллегоризации Виргилия, к обобщениям, которыми она орудовала, как живыми лицами: к фигурам Пороков и Добродетелей, Филологии[19*] и Человека, Everyman[20*]. Слияние этих обобщений с эпически-неподвижными лицами мистерии указывало на возможность дальнейшего развития, на задатки драматической жизни. А между тем уже в средневековом, даже женском монастыре читали комедии Теренция, помнили Сенеку; с ним снова входит в оборот предание древней драмы. В XIV веке является и первое гласное ему подражание. С XVI века драма водворилась как признанный литературный жанр, завоевавший общие симпатии: за Шекспиром стоит английская драма сенековского типа[21*].

Откуда это поднятие, популярность драмы? Если литература отражает спросы жизни, то между ними и известными поэтическими формами позволено предположить некоторое соответствие, если б даже те и другие не развились совместно; усваивается лишь то, к чему есть посылка в сознании, во внутренних требованиях духа.

Драма, стало быть, внутренний конфликт личности, не только самоопределившейся, но и разлагающей себя анализом. Конфликт этот может выражаться во внешних формах, объективирующих психические силы и верования в живых лицах мифологии, в божествах, определяющих долю, враждебную самоопределению личности; но он может представляться и совершающимся внутри человека, когда ослабнет или видоизменится вера во внешние предержащие силы. Такова суть греческой драмы от Эсхила до Еврипида.

Проверим эти положения на судьбах европейской драмы в период ее художественного возникновения.

Развитие личности: в Италии, увлеченной в народные стези гуманизма, она выразилась раньше и ярче, чем где-либо, сказалась и в особях, и в новых формах политического быта, в подъеме литературы

и искусства, а между тем именно итальянская драма ограничилась внешним подражанием классическим образцам и не произвела ничего самостоятельного, свидетельствующего о высоте личного подъема.

Почему это? Мы обращаемся за справками к Греции, к условиям афинской политии, соединяем развитие личности с требованиями свободного общественного строя и переносим эти выводы на блестящий период елизаветинской драмы, где оба условия, казалось, соединились к одной цели. Но мы не в состоянии помирить этот вывод с параллельным поднятием испанской драмы, в душной политической атмосфере, под религиозным гнетом, связывавшим свободу личности, вогнавшим ее в узкую стезю энтузиазмов и падений. Ясно, что не качества общественной среды вызвали драму, а внезапный подъем народного самосознания, воспитанного недавними победами в уверенности в грядущих, широкие исторические и географические горизонты, поставившие национальному развитию новые общечеловеческие цели, новые задачи для энергии личности. За греческой, английской и испанской драмой стоят: победа эллинизма над персидским Востоком, торжество народно-протестантского сознания, наполняющее такою жизнерадостностью английское общество эпохи Елизаветы, и греза всемирной испанской монархии, в которой не заходит солнце. В среде, где личность уходила без остатка в безразличие массы, ликования победы выразились бы народной эпической песней, в которой общее настроение, общая оценка пережитого скажется прославлением типического героя; в личности обособившейся яркий исторический момент, самая громоздкость обступивших ее событий вызовет потребность анализа, счетов с собою и с руководящими началами жизни, ввиду требования действия, обострит этот внутренний конфликт, который явится и условием и продуктом индивидуализации. Драматическая форма, как внешнее действо, как сцена, уже существовала; теперь она объявится драмой, отвечая спросу времени; условиями ее художественного обособления, ее популярности представляются мне: развитие личности и громкие события народно-исторического характера, открывающие народу новые пути и далекие перспективы.

Если Италия не произвела драмы, то потому, что таких именно событий она не пережила. Явление гуманизма, которым она подарила Европу, не событие, не переворот или внезапное откровение, а медленное движение вперед забытых народных начал. Оно воспитало в интеллигентной части общества сознание культурного единства, не пришедшее к народно-политическому расцвету. Италия, как целое, была абстрактом; существовала масса мелких республик и тираний, с местными интересами и борьбою, с трагическими дворцовыми анекдотами, человечными и вместе с тем мелкопоместными; им недоставало широкого народного фона. Идеализация безотносительно-человеческого стала возможной лишь в нашу буржуазную пору, не в пору зарождения художественной европейской драмы. Но можно спросить себя: возможно ли ее развитие вообще в условиях мелкой народности, стоящей вне широких общечеловеческих задач, ограниченной интере-

сами колокольни? Это не исключает, разумеется, книжную, кабинетную драму.

Говоря о ее зарождении, я отличил драму, как сценическое действие, от драмы, как известное миросозерцание, как требование действия и конфликта. Это положение ставит нас лицом к лицу с рядом других вопросов, непорешенных и, может быть, непорешимых.

История греческого литературного развития дает нам, приблизительно, картину последовательного выделения литературных родов, которую мы невольно склонны обобщить, усматривая в каждом роде, являющемся на сцену истории, отражение известных общественных и художественных требований, искавших и находивших себе соответствующее выражение в эпосе, лирике, драме и романе. Литературы новой Европы дают видимо такую же последовательность, но органическую или нет, вот вопрос. Мы уже знаем, что наши литературы сложились под воздействием пришлых, классических, что, например, новоевропейская драма вышла из ненародных основ и доразвилась под влиянием древней. Прочных выводов здесь быть не может, тем более, что изучение народной поэзии открывает нам новые точки зрения, колеблющие возможные выводы. Оказывается, что в поэзии обряда, древнейшем показателе поэтического развития вообще, соединены, в наивном синкретизме, все роды поэзии, насколько они определяются внешними признаками формы: и драма в действии, и диалог хоровода, и эпический сказ, и лирическая песня; более того: все это в соединении с музыкой, которая долгое время будет сопровождать продукцию той или другой поэтической формы, последовательно выделяющейся из безразличия обрядовой поэзии: будут петь и эпос, лирику, и в драме будет присутствовать музыкальный элемент; обособление музыки от лирического текста и одностороннее развитие последнего совершилось в Греции в поалександровскую пору. По какому принципу совершилось это выделение, мы решать не станем; вопросы генезиса, всегда темные, лучше предоставить поэтике будущего, поставленной на рационально-исторической почве. Обратимся к новой Европе, с двойственностью ее образовательных и поэтических элементов: здесь эпос и лирика даны издавна, с Средних веков; развилась и драма, испытавшая с XIV века и влияние драмы классической; с XIV века водворяется и художественная новелла, прототип нашего романа. С тех пор мы владеем всеми главными формами поэзии, а исторический опыт продолжает убеждать нас, что между ними есть какое-то чередование, как бы естественный подбор в уровень с содержанием сознания. Это, быть может, ложное впечатление, но оно само собою напрашивается. *Почему* драма является преобладающей поэтической формой в XVI–XVII веках? *Почему* новелла-роман надвигается начиная с конца XIV века, чтобы стать господствующим литературным выражением нашего времени? Последний вопрос не раз ставили в ожидании ответа, который и мы не в состоянии дать. Ограничусь параллелью, которая, быть может, объяснит нам не происхождение романа, а качества общественной среды, способной его возделывать.

В Греции драма стоит еще в полосе национально-исторического развития, роман принадлежит той поре, когда завоевания Александра Великого его нарушили, когда самостоятельная Греция исчезла во всемирной монархии, смешавшей Восток и Запад, предания политической свободы поблекли вместе с идеалом гражданина, и личность, почувствовав себя одинокой в широких сферах космополитизма, ушла в самое себя, интересуясь вопросами внутренней жизни за отсутствием общественных, строя утопии за отсутствием предания. Таковы главные темы греческого романа: в них нет ничего традиционного, все интимно буржуазное; это драма, перенесенная к очагу, со сцены – в условия домашнего обихода; она остается, тем не менее, драмой, действием: таково на самом деле название греческого романа[22*]. Древние греки жили общественной жизнью, на агоре, более чем дома, и тогда как дома жилось просто, храмы были чудом искусства, театр народным учреждением. Средневековые флорентийцы любили роскошь общественных празднеств и с торжеством носили по улицам мадонну Чимабуэ, потому что видели в ней идеал красоты, а дома царили родовые нравы, воспетые Данте: мужчины умывались редко и за столом не знали вилки. Мы заменили художественную пестроту старинной одежды – черным сюртуком, великолепие наших публичных зданий отличается ремесленным колоритом, зато искусство и поэзия в миниатюре спустились до домашнего употребления, и драму мы переживаем в формах романа для чтения в обстановке домашнего комфорта.

Это, быть может, не ответ на вопрос, поставленный выше: о соответствии между данной литературной формой и спросом общественных идеалов. Соответствие это, вероятно, существует, хотя мы и не в состоянии определить законности соотношений. Несомненно одно подтверждается наблюдением, что известные литературные формы падают, когда возникают другие, чтобы иногда снова уступить место прежним[23*].

Падают и возникают не одни формы, но и поэтические сюжеты и типы. Германские песни о Карле Великом восстали еще раз в формах феодальной эпопеи; в периоды народных бедствий или возбуждений, демократических или мистических, видели одни и те же страхи, и надежды одевались в те же или сходные образы: ждали последнего часа, или последней битвы, когда явится избавитель, кто бы он ни был, византийский ли император или дантовский Вельтро[24*], Фридрих Барбаросса или Наполеон III. В 1686 году лето сулило богатую жатву и довольство, а жители Граубюндена еще помнили живо ужасы 30-летней войны, и религиозная политика Людовика XIV настраивала их к серьезным опасениям: что-то будет? И вот два путника ехали однажды по дороге в Кур, видят, в кусте лежит ребенок, закутанный в пеленки. Они сжалились над ним, велели слуге взять его с собой, но как ни силился он, один и вдвоем, поднять его не смогли. «Не трогай меня, – послышался голос дитяти, – меня вам не поднять (вспомним неподъемную сумочку в нашей былине), а я вот что скажу вам: быть в этом году великому урожаю и благорастворению, но не многие доживут до него». – 1832 год переносит нас

к июльской революции, «юной Германии» и временам Bundestag'a; свирепствует холера и в народе те же тревожные ожидания; в Гартвальде под Карлсруэ охотник встретил вечером после захода солнца три белые женские фигуры. «Кому будет есть хлеб, который уродится в этом году?» – сказала одна из них. «Кому пить вино, которого будет вдоволь?» – спросила другая. «Кому будет хоронить всех тех покойников, которых унесет смерть?» – кончила третья. – В 1848 году то же настроение и сходная легенда в Ангальте: в течение нескольких ночей сторож в Klein-Köthen'e видел на поле, где вообще никаких строений не было, дом с тремя освещенными окнами; встревоженный видением, он сообщил о нем священнику, и они вместе пошли посмотреть в чем дело. В доме за столом сидел маленький человек и писал; он кивнул в окно священнику, и когда тот вошел, молча подвел его поочередно к каждому из трех окон. Выглянул священник в одно: роскошное поле, густая пшеница стоит в рост человека, отягченная колосьями; из другого иной вид: поле битвы, усеянное трупами, и море крови; в третьем открылась прежняя нива, наполовину сжатая, но на всей полосе всего один человек[5].

Я полагаю, никакие теоретические соображения не мешают нам перенести эту повторяемость народной легенды к явлениям сознательно художественной литературы. Сознательность не исключает законности, как статистические кривые – сознания самоопределения. Намечу лишь несколько фактов. Старая титаническая легенда о познании добра и зла отразилась в средневековых рассказах, и мы встречаем ее поэтический апофеоз в XVI–XVII веках: в Фаусте Марло и «El magico prodigioso» Кальдерона[25*]. В них выразилось настроение эпохи, перед которой открылись невиданные умственные кругозоры, и она хочет овладеть ими в юношески самоуверенном сознании своих сил. Фауст – это тип мыслящего человека поры гуманизма, вступивший в борьбу со старым миросозерцанием, уделявшим личности лишь скромную роль исполнителя, идущего назначенной чередой. Такие люди были, они или достигали или гибли, не уступая; их победа не в достижении, а в целях борьбы, во внутренней потребности освобождения (Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen[26*]). Другие пошли было навстречу новым веяниям, увлеклись до падения, до чувства своего бессилия и несбыточности надежд, и возвращались вспять к прежней вере, к ее простодушно буржуазному покою. И вот почему обновляется в литературе именно XVI века, отражая нередко факты личной жизни, евангельская легенда о блудном сыне, искавшем чего-то лучшего и снова вернувшемся под отеческий кров. Все искали чего-то: лучшего общественного устройства, более свободных условий для преуспеяния личности, новых идеалов. Исстари (уже Диону Хризостому[27*]) знакома потешная сказка о какой-то небывалой стране, где все счастливы, никому ни в чем нет недостатка, реки текут молоком, берега кисельные, и жареная дичь сама летит в рот. Эта реалистическая греза служит теперь выражению идеальных потребностей духа: возникают социальные утопии, начиная с телемской обители Рабле и утопии Томаса Мора до Cyrano de Bergerac, робинзонад

XVIII века и благонамеренных сновидений, что будет за столько-то тысяч лет вперед. Настают эпохи общественной усталости, и обновляются сюжеты пасторали, когда человека тянет к непосредственной природе, к опрощению – хотя бы в стиле барышни-крестьянки, к народной песне и народной старине: это эпохи повестей из крестьянского быта и археологических вкусов.

Это очередное обновление сюжетов, по-видимому, не всегда является ответом на органические требования общественно-поэтического развития. Талантливый поэт может напасть на тот или другой мотив случайно, увлечь к подражанию, создать школу, которая будет идти в его колее, не отвечая тем требованиям, иногда им наперекор. Так пережил свое время феодальный эпос, петраркизм; так были отсталые классики и романтики. Но если взглянуть на эти явления издали, в исторической перспективе, все мелкие штрихи, мода и школа и личные течения стушуются в широком чередовании общественно-поэтических спросов и предложений.

Сюжеты обновляются, но под условием тех видоизменений, которые отличают, например, Дон Жуана А. Толстого от его многочисленных предшественников, аскетическую легенду о гордом царе от ее переделки у Гаршина[28*]; тему об отцах и детях в ее различных выражениях до тургеневского романа.

Возьмем пример из далекого прошлого: Апулей подслушал какую-то милезийскую сказку[29*] и пересказал нам ее в прелестной повести об Амуре и Психее, где реальное опоэтизировано и одухотворено настолько, что в раннюю христианскую пору Психея стала символом души, разобщавшейся со своим божественным началом и тревожно ищущей соединения с ним. Что это была за милезийская сказка, – мы не знаем, но сюжет ее распространен у разных народов с подробностями, указывающими, в каких простейших бытовых отношениях она сложилась. Есть еще и существовали эксогамические расы, возводившие свое происхождение к какому-нибудь природному объекту: растению или животному; этого родоначальника каждое такое племя почитало как святыню, как свой totem, и существовал запрет браков между лицами, почитателями одного и того же totem'а, носившими один и тот же выражающий его символический признак[30*]. Такие браки обставлялись препятствиями, стеснительными условиями, отражение которых мы видим в условии, которое Амур ставит Психее; их нарушение вело к перипетиям.

Таково содержание эксогамической сказки; у Апулея не узнать ее бытовой подкладки. – Или припомним мотивы: об увозе жены, о похищении невесты, об опознании или встрече, нередко враждебной или преступной, между близкими родственниками, отцом и сыном, братом и сестрой. Они встречаются в средневековом романе как интересные формулы, как данные для поэтического развития, тогда как в основе они отражали реальные факты: брака умыканием, либо эпохи грандиозных народных смешений и переселений, разлучавших родичей на далекие пространства; оттуда элемент опознаний в греческом романе

в широких перспективах александровой монархии и знакомые всем легенды о бое отца с сыном[31]*.

Между этими реальными формулами и их позднейшими поэтическими воспроизведениями, между милезийской сказкой и повестью Апулея прошли века развития, обогатившие содержание общественных и личных идеалов; оттуда такая разница в освещении. Именно эволюция этих идеалов не обусловливает ли повторение спросов на тот или другой литературный сюжет, обновление старых?..

Мы ощущаем эту эволюцию, как нечто органическое, цельное, довлеющее целям человеческого развития, хотя не надо забывать, что она переработала целый ряд влияний и международных смешений, которыми так богата, например, наша европейская культура. В наших понятиях нравственности и семьи, красоты и долга, чести и героизма есть масса моментов, привзошедших со стороны: в нашем взгляде на любовь над туземными бытовыми условиями наслоился христианский спиритуализм, в него проникли классические веяния и получилось то своеобразное сочетание понятий, нормирующих не одну только жизнь чувства, но и целые области нравственности, которое мы в состоянии проследить от рыцарской лирики и романа до Амадисов и салона XVII века. Наши представления о красоте человека и природы такие же свободные, и, может быть, их развитию расовые и культурные скрещивания способствовали не менее, чем развитию литературы. Когда тип непосредственного народного героизма с его реальной силой и лукавой сноровкой, не знающей счетов с совестью, как у Улисса, встретился впервые с типом христианского самоотреченно-страдательного героизма, это была такая же противоположность, как дантовский «дух любви» и наивное представление некультурных народов, источник любви – в печени. А между тем оба понимания сжились, прониклись взаимно, а развитие общественного сознания поставило и новые цели самоотреченному подвигу в служении идее, народу, обществу.

Но оставим период начинаний и смешений. Вообразим себе, что эволюция общественных и личных идеалов совершается ровно, что в ней есть моменты перехода от старого к новому, когда это новое требует выражения в формах научной рефлексии или поэтического обобщения, – что нас и интересует. В памяти народа отложились образы, сюжеты и типы, когда-то живые, вызванные деятельностью известного лица, каким-нибудь событием, анекдотом, возбудившим интерес, овладевшим чувством и фантазией. Эти сюжеты и типы обобщались, представление о лицах и фактах могло заглохнуть, остались общие схемы и очертания. Они где-то в глухой темной области нашего сознания, как многое испытанное и пережитое, видимо забытое и вдруг поражающее нас, как непонятное откровение, как новизна и вместе старина, в которой мы не даем себе отчета, потому что часто не в состоянии определить сущности того психического акта, который негаданно обновил в нас старые воспоминания. То же самое в жизни литературы, народной и художественно-сознательной: старые образы, отголоски образов, вдруг возникают, ког-

да на них явится народно-поэтический спрос, требование времени. Так повторяются народные легенды, так объясняется в литературе обновление некоторых сюжетов, тогда как другие видимо забыты.

Чем объяснить и этот спрос и это забвение? Может быть, не забвение только, а и вымирание. Ответом могли бы послужить аналогические явления в истории нашего поэтического стиля, если бы эта история была написана. В нашем поэтическом языке, и не только в оборотах, но и в образах, совершается постепенный ряд вымираний, тогда как многое воскресает для нового употребления; увлечение народной и средневековой поэзией со времени Гердера и романтиков свидетельствует о таком перебое вкусов. Не говорю о более или менее близкой к нам современности, которую мы уже начинаем ощущать как архаическую, но мы не сочтем поэтичным гомеровское сравнение героя с ослом, врагов, нападающих на него, с досадливыми мухами, тогда как иные образы и сравнения до сих пор остаются в обороте, избитые, но внятные, видимо связывающие нас, как обрывки музыкальных фраз, усвоенных памятью, как знакомая рифма, и вместе с тем вызывающие вечно новые подсказывания и работу мысли с нашей стороны. Какой-то немецкий эрудит посвятил особую монографию одной поэтической формуле, проследив ее от народной песни до новых проявлений в изящной литературе: Wenn ich ein Vöglein wär![32]* Таких формул много.

Подсказывание – это то, что английская, если не ошибаюсь, эстетика окрестила названием суггестивности. Вымирают или забываются, до очереди, те формулы, образы, сюжеты, которые в данное время ничего нам не подсказывают, не отвечают на наше требование образной идеализации; удерживаются в памяти и обновляются те, которых суггестивность полнее и разнообразнее и держится долее; соответствие наших нарастающих требований с полнотою суггестивности создает привычку, уверенность в том, что то, а не другое, служит действительным выражением наших вкусов, наших поэтических вожделений, и мы называем эти сюжеты и образы поэтическими. Метафизик ответит на это историко-сравнительное определение отвлеченным понятием прекрасного и даже постарается обобщить его, сравнив с впечатлением, которое мы выносим из других искусств. И он убедит нас, если и для них он поставит те же вопросы устойчивости и суггестивности, которые определяют и нормы изящного, и их внутреннее обогащение на пути к той science des rythmes supérieurs[a], которые отличают наши вкусы от вкусов дикарей (Jean Lahor). Пока эта работа не сделана, правы будут те, которые постараются извлечь понятие специально поэтического не только из процессов его восприятия и воспроизведения, но и из изучения тех особых средств, которыми располагает поэзия и которые, накопляясь в истории, обязывают нас, указывая нормы личному символизму и импрессионизму. Процессов восприятия и воспроизведения, сказали мы, потому что то и другое существенно одно и то же, разница в интенсивности,

[a] Наука о ритмах высшего порядка (*франц.*).

производящей впечатление творчества. Все мы более или менее открыты суггестивности образов и впечатлений; поэт более чуток к их мелким оттенкам и сочетаниям, апперцепирует[33]* их полнее; так он дополняет, раскрывает нам нас самих, обновляя старые сюжеты нашим пониманием, обогащая новой интенсивностью знакомые слова и образы, увлекая нас на время в такое же единение с собою, в каком жил безличный поэт бессознательно-поэтической эпохи. Но мы слишком многое пережили врознь, наши требования суггестивности выросли и стали личнее, разнообразнее; моменты объединения наступают лишь с эпохами успокоенного, отложившегося в общем сознании жизненного синтеза. Если большие поэты становятся реже, мы тем самым ответили на один из вопросов, который ставили себе не раз: *почему*?

Примечания А. Н. Веселовского

1 См.: *Ten Brink*, Über die Aufgabe der Litteraturgeschichte, Strassburg, 1890; Wetz, Über Litteraturgeschichte, Worms, 1891; *Elster*, Die Aufgaben der Litteraturgeschichte, Leipzig, 1894; *Betz*, Essai de bibliographie des questions de Littérature comparée (Rev. de philol. franc. et de littérature, X, 4; XI, 1, 2); *Elster*, Principien der Literaturwissenschaft, I-er B., *Halle*, Niemeyer; *Texte*, L'histoire comparée des littératures, в Revue de philologie française et de littérature, X, 4; *Birée*, Enquête sur l'évolution littéraire, 1891, *Charpentier*. Rod, De la littérature comparée, Genève, 1886; *Ernst Grosse* [Die Anfänge der Kunst, Frbg. u. Leipz., 1894]; *Brunétière*, La doctrine évolutive et l'histoire de la littérature. Revue des deux Mondes, 1898, 15 Février, стр. 874 и след.; *H.C.Muller*. L'état scientifique de la littérature comparée (Revue internationale de l'enseignement, 1898, № 35?); *Elster*, Weltlitteratur und Litteraturvergleichung, в Archiv f. d. Studium Neueren Sprachen, CVII B. (N. S. VII B.) Heft 1–2 (1901), стр. 3 и след.

2 Образец таких лиро-эпических кантилен местно-исторического содержания представляют картвельские песни (Сборн. матер. для описания местностей и племен Кавказа, XIX, 2-й отд.).

3 См. легенду о юноше с острова Книда, влюбленном в Афродиту Праксителя, *Cherbuliez*, L'art et la nature, p. 11.

4 Иначе Срезневский. Мысли об истории русского языка, 115–116; отсутствие стихотворства у славян объясняется исключительным спросом на литературу византийскую, где художественного стихотворства не было.

5 См. сходные легенды смоленские и екатеринославские в «Этнографическом обозрении», VI, 212; XIII–XIV, 250; XV, 189; XVI, критика, 193 (из Ков. губ. вед.); XVII, 188.

Комментарии

ЖМНП. Ч. CCXCIII, май. (1894. № 5). Отд. 2. С. 21–42.

К названию «Из введения в историческую поэтику» в журнале была сделана сноска: «Лекция, читанная 6-го февраля 1893 года в пользу общества вспоможения окончившим курс на С.-Петербургских высших женских курсах».

Настоящее «Введение» было создано в тот момент, когда новый подход к истории литературы у А. Н. Веселовского вполне сложился и историческая поэтика принимает вид завершенного целого, постепенно из лекционного курса превращаясь в печатный текст.

О том, как возник и осуществлялся замысел исторической поэтики, см. во вступит. стат. разд. «Была ли завершена историческая поэтика?»

1* Задачу определить границы истории литературы А. Н. Веселовский поставил себе очень рано, уже в академических отчетах из-за границы в 1862–1864 гг. Основные трудности, которые он уже тогда осознавал, сводились к следующим проблемам:

– истории литературы как отдельной научной дисциплины не существует и ее предстоит создать;

– при ее создании следует избежать опасности непозволительно сузить круг охватываемых ею явлений, ограничивая его «изящною словесностью»;

– необходимость видеть историю литературы в самом широком контексте общественной мысли не снимает, а, наоборот, обостряет вопрос о специфичности ее собственного предмета.

А. Н. Веселовский всегда сопровождает мысль о необходимости определить специфику истории литературы опасением слишком жестко установить ее пределы: «Существует рубрика под названием история литературы; ее границы неясны, они расширяются по временам до принятия в себя таких элементов, которые с своей стороны успели сложиться в особые науки. Надо было определить границы, провести межу, до которой позволено доходить литературной истории и за которой начинаются чужие владения. Эти владения – политическая история, история философии, религии, точных наук. На долю истории литературы останутся, таким образом, одни так называемые изящные произведения, и она станет эстетической дисциплиной, историей изящных произведений слова, исторической эстетикой» (ЖМНП. Ч. CXIX, сентябрь. 1863. Отд. II. С. 443; см. полный текст «Отчетов», присылаемый А. Н. Веселовским из Германии, во 2-м т. настоящего изд.). См. во вступит. стат. раздел «Определение поэтики».

2* Открывая «Введение» определением того, что он теперь понимает под историей литературы, А. Н. Веселовский вносит существенные поправки в формулу, данную им самим почти четвертью века ранее – в 1870 г. в лекции, тогда же опубликованной, – «О методах и задачах истории литературы как науки» (см.: во вступит. стат. по поводу полемики Н. И. Кареева, который, основываясь на первоначальном определении 1870 г., заподозрил, что А. Н. Веселовский недостаточно учитывает эстетическую сущность литературы).

Задача определения предмета истории литературы представлялась особенно важной и была осознана А. Н. Веселовским именно в тот момент, когда история литературы только еще сложилась как самостоятельная область знания, со своими «академическими формами и жанрами». Демонстрируя, насколько поздно это произошло, А. В. Михайлов приводит мнение Шерера, высказанное им в 1879 г.: «Гервинус – единсвенный историк литературы в большом стиле, которого мы имеем» (*Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики. С. 150).

[3]* Подробный разбор «Поэтики» В. Шерера А. Н. Веселовский дал в «Определении поэзии» (см. с. 84–90 наст. изд.).

[4]* *Данте.* Ад. XX, 11–15. Об отношении А. Н. Веселовского к влиятельному французскому историку литературы Фердинанду Брюнетьеру (1849–1906) и его жанровой теории подробнее см. во вступит. стат. На русский язык переведена принципиальная работа Брюнетьера «Литературная критика» в сб.: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М., 1987. С. 95–107.

[5]* По поводу значения термина «переживание» см. во вступит. стат. и в разделе «Определение поэзии».

[6]* Опровергая по сей день ходячее представление о нем как о создателе «этнографической поэтики» и убежденном противнике мифологических интерпретаций, А. Н. Веселовский здесь во «Введении» и постоянно называет те две области филологического исследования, которые он считает основными источниками и моделями для своей поэтики: «Давно чувствуется потребность заменить ходячие „теории поэзии“ чем-нибудь более новым и цельным, что бы отвечало тем потребностям знания, которые вызвали в наши дни сравнительно-историческую грамматику и сравнительную мифологию». – Этой фразой открывается «Определение поэзии» (см. с. 83).

[7]* Так называемый «гомеровский вопрос» был поставлен уже в XVII в., но приобрел особенное значение, когда Ф. А. Вольф в «Введении к Гомеру» («Prologomena ad Homerum», 1795) развил концепцию коллективного авторства поэм, родившихся якобы еще в дописьменный период и представляющих собой песенный свод. Эта точка зрения нашла много сторонников и была разработана в романтический период, отмеченный вниманием к народному творчеству. «Гомеровский вопрос» стал моделью для решения *проблемы авторства* на ранних стадиях словесного искусства, одной из центральных в рамках исторической поэтики.

[8]* *Предание* – один из главных терминов исторической поэтики. Он шире значения, которое впоследствии закрепилось за ним, поскольку для А. Н. Веселовского предание – явление не только эпической родовой памяти, но оно равносильно тому, что теперь принято понимать, говоря о *традиции* и противополагая ее индивидуальному началу.

[9]* Выдающийся историк итальянского Возрождения, А. Н. Веселовский отстаивал понимание ренессансного гуманизма как культурного движения, вызванного потребностью обновления всей национальной культуры и в полной мере состоявшегося лишь там, где оно помогло осуществиться этому обновлению. В этом смысле Италия, где движение началось и античное предание никогда полностью не прерывалось (как полагал А. Н. Веселовский), представляет собой пример неудачи, ибо гуманизм не развился там во что-либо более значительное, чем эрудитское увлечение античностью (см. об этом ниже, а более подробно в работе «Противоречия итальянского Возрождения» и др. во 2-м т. настоящего изд.).

[10]* *Эпос* в его отношении к другим поэтическим родам – лирике и драме – и наряду с ними предстает в исторической поэтике как фактор первоначальной

динамики словесного искусства. Именно эпосу А. Н. Веселовским было уделено наибольшее внимание: и в установлении его культурной функции при разложении первоначального синкретизма, и в его эволюции от ранних форм вплоть до романа.

Поскольку роль А. Н. Веселовского в изучении ранних форм поэтического творчества – от сказки до эпоса – рассматривалась в науке особенно внимательно, вызывая как безусловное признание, так и полемику, то отметим здесь лишь то, что современный исследователь полагает главной заслугой А. Н. Веселовского: «...установление самых общих закономерностей в соотношении между историей народа и историей эпоса, выведенных далеко не из русского только материала, а из всей совокупности национальных эпосов, которые находились в поле его зрения... Теоретические положения Веселовского, касающиеся наиболее общих законов истории эпоса, – положения, высказанные и обоснованные им столетие назад, остаются непоколебимыми» (*Азбелев С. И.* Веселовский и историческое изучение эпоса // Исслед. 1992. С. 30).

В рамках исторической поэтики тип эпоса и его общие законы устанавливаются в зависимости от характера его авторства и способа бытования (коллективного / индивидуального, народного / профессионального, устного / письменного). Этим в свою очередь объясняется язык устойчивых поэтических формул и способ героической идеализации. В отношении эпоса сказалась общая особенность мышления А. Н. Веселовского – его способность видеть явление в целом, соотносить разнообразие всех его сторон, одновременно с этим фокусируя крупным планом одну из них, именно ту, где происходят или со всей отчетливостью сказываются изменения, определяющие смысл целого.

11* *Лампрехт Немецкий* или *Трирский* и *Конрад Регенсбургский* – клирики первой половины XII в. Лампрехт около 1150 г. создал немецкую версию сюжета об Александре Македонском, который в это время оформлялся во Франции как самый ранний образец рыцарского романа. Конрад переложил «Песнь о Роланде» (около 1170 г.). Как отмечает В. М. Жирмунский, позднейшие исследователи, в отличие от А. Н. Веселовского, не причисляют их к вагантам («vagi»).

12* «*Reinhart*» – заглавие животного сатирического эпоса в одной из форм немецкого написания (также – Reineke de Voss) имени героя. Первоначально «Роман о Лисе» (Roman du Renart) возник во Франции в последней четверти XII в.

О животном эпосе у разных народов А. Н. Веселовский высказывался ранее в рецензии на диссертацию Л. З. Колмачевского «Животный эпос на Западе и у славян» (рец. была опубл. на немецком языке в журнале «Litteraturblatt für germanische und romanische Philologie». 1883, № 8; см. немецкий оригинал и русский пер.: Собр. соч. Т. XVI. Л., 1938. С. 204–207; 322–324). При всем благожелательном отношении А.Н. Веселовского к рецензируемой книге он отмечает в ней излишнее следование теории заимствований. Это звучит особенно отчетливо в черновом наброске начала рецензии: «Таким же путем слагались у нас, как известно, и еще слагаются

трактаты о нашей мифологии: русское вино в немецких мехах! Я ничего не имею против такого сочетания, если бы оно было методично и не вело исследователя к преждевременному успокоению на лаврах» (Собр. соч. Т. XVI. С. 324).

Сам А. Н. Веселовский во «Введении к исторической поэтике» ставит проблему сравнительного изучения, требуя понимания различия: «...почему у нас не могло быть животной эпопеи...»? См. ниже.

13* «*Физиолог*» – сборник естественнонаучных сведений о камнях, животных, растениях, иносказательно толкуемых в духе христианской морали. Вероятно, был создан во II–IV вв. на греческом языке, широко переводился и был чрезвычайно популярен в средневековой Европе. См. рус. изд.: Физиолог / Изд. подгот. Е. И. Ванеева. СПб., 1996 (Литературные памятники).

14* Говоря о чудесных чертах в образе Егория Храброго, А. Н. Веселовский подчеркивает свободу, которую предоставляют фантазии заимствованные сюжеты. Здесь намечен один из важнейших принципов исторической поэтики, *сравнительно-исторической* по методу своего мышления: разность отношения к материалу наследованному и заимствованному, важность в ходе культурной эволюции того, что А. Н. Веселовский называет «двойственностью образовательных элементов».

15* *Вильгельм Мальмсберийский* (William of Malmsbury; 1095 – ок. 1143) – английский монах-хронист, прославившийся точностью своего латинского стиля и разнообразием сведений, которые он лично собирал, с критической придирчивостью относясь к источникам.

16* *Лже-классицизмом* или ложно-классицизмом в XIX в. называли и эпоху классицизма XVII в. – и шире – подражание античности.

17* В издании *ИП, 1989* к этому месту дан следующий комментарий: «Здесь ощущается сближение с взглядами Н. И. Кареева на литературную эволюцию, в основе которой – взаимодействие творчества и традиции». Еще ранее В. М. Жирмунский усматривал влияние Н. И. Кареева (1850–1931) в связи с «общей концепцией единства и закономерности исторического развития», возникшей у А. Н. Веселовского: «...не без влияния одновременной методологической работы русского социолога проф. Н. И. Кареева „Литературная эволюция на Западе“ („Филологические записки“, 1883, вып. 5–6)...» (*Жирмунский В. М.* А. Н. Веселовский и сравнительное литературоведение // *Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение. Л., 1979; эту мысль В. М. Жирмунский впервые высказал в 1939 г.).

Однако те же самые методологические вопросы А. Н. Веселовский поставил для себя лет на двадцать раньше Н. И. Кареева, а самим фактом создания исторической поэтики ответил на них совершенно иначе, чем ученый, исповедовавший, по собственному признанию, «позитивизм и социологию» (*Кареев Н. И.* Прожитое и пережитое. Л., 1990. С. 142). О полемике Н. И. Кареева с А. Н. Веселовским см. подробнее во вступит. стат. раздел «На пути к исторической поэтике».

18* *Донат* Элий – римский грамматик (IV в.), автор учебника «Ars grammatica» в двух частях: малой – для начальной ступени – и большой. Этой граммати-

кой пользовались в Европе вплоть до XV в.; часть ее составлял комментарий к римским авторам: Теренцию и Вергилию.

19* В ряду названных аллегорически-иносказательных образов, которыми оперировало средневековое сознание, Ф. Д. Батюшкову, выверявшему текст для Собр. соч. Т. 1, странным показалось присутствие Филологии, и он предложил в сноске как вариант – «Теология?». Скорее можно предположить, что здесь должна была присутствовать Философия, аллегорическая фигура в одной из самых популярных на протяжении всего Средневековья книг – «Утешение Философией» Боэция.

20* *Everyman* (англ.) – название и имя героя (буквально – «Каждый человек») самой популярной пьесы в жанре моралите, первоначально возникшей в Голландии, но наиболее широко известной в английской версии (между 1495–1500 гг.). По смыслу аллегорического действия: Господь призывает Человека, и перед лицом смерти тот заново осмысляет свое земное существование, – название можно передать как «Жизнь Человека».

21* С характерной для него точностью видения основных линий, по которым шло развитие традиции, А. Н. Веселовской оценивает значение Сенеки для елизаветинской драмы. Первое авторитетное исследование на эту тему тогда только что появилось: *Cunliffe J. W.* Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy. L., 1893. Однако еще ранее А. Н. Веселовский говорил об этом в лекционном курсе: «Между 1559–1581 гг. было переведено 10 пьес Сенеки, и одна из них, „Фиваида“ (Thebais), послужила основанием для драмы Томаса Саквиля и Нортона – „Горбодук“, написанной в 1562 г. Хотя, вероятно, благодаря испанским образцам условия единства мало соблюдены, влияние классической драмы сказалось в появлении „хора“ в конце каждого действия и в том, что убийства совершаются за сценой, где они только возвещаются вестником». – Конспект по истории английской литературы (1884–1885). Составлен Е. Б. Балабановой и О. М. Петерсон (Высшие женские курсы). Литографированное издание. С. 78–79.

22* См. подробнее работу «Греческий роман» во 2-м т. наст. изд.

23* Движение форм – падающих и снова восходящих, – намеченное А. Н. Веселовским, в зародыше представляет историю литературы как эволюции жанров, обусловленную как своей внутренней логикой (преданием), так и «спросом общественных идеалов». Подробнее о месте жанра в исторической поэтике и о разработке жанровой теории в русской филологической школе (формалисты, М. М. Бахтин) см. во вступит. стат.

24* *Данте,* «Ад». Песня I. В строках 101–105 видят «пророчество о спасителе Италии, который назван *Псом* (il Veltro). Он не пожелает земных богатств, но будет стремиться к добродетели и мудрости. „Предсказание“, по-видимому, относится к императору Генриху VII» (*Голенищев-Кутузов И. Н.* Примечания // *Данте Алигьери.* Божественная Комедия. М., 1967. С. 497). Веселовский связывает пророчество Данте с легендой о «возвращающемся императоре» как избавителе своего угнетенного народа. Ср. его исследование: «Опыты по истории христианской легенды. I. Откровения Мефодия и византийско-германская императорская сага» (ЖМНП. Ч. 178, апрель. 1875. С. 283–331) (*Жирмунский, 1940*).

[25]* *Фауст Марло* – величайший предшественник Шекспира в английском театре Кристофер Марло (1564–1593) был первым писателем, кто обработал сюжет народной немецкой книги, незадолго перед тем впервые напечатанной. «*El magico prodigioso*» (исп.) – «Волшебный маг» (1637), драма Кальдерона, сюжет которой перекликается с историей Фауста мотивом стремления к познанию истины и тем, что ученый прибегает к помощи Дьявола.

[26]* «Чья жизнь в стремленьях вся прошла, / Того спасти мы можем». – Хор ангелов в трагедии Гёте «Фауст» (Ч. II. Акт V.; *пер. Б. Пастернака*).

[27]* *Дион Хризостом* (Златоуст; ок. 40–120) – греческий философ и оратор, чьи речи содержат богатый бытовой и повествовательный материал.

[28]* Источником повести В. Гаршина «Сказание о гордом Аггее» послужила «старинная легенда» о «царе Аггее, како пострада гордости ради». Повесть о царе Аггее напечатана в разных редакциях Афанасьевым (Русские народные легенды. М., 1860) и самим Веселовским (Разыскания в области русского духовного стиха. 1881. Вып. III–V. С. 147–150). Ср.: *Бялый Г.* Гаршин и литературная борьба 80-х годов. Л., 1937. С. 203 (*Жирмунский*, *1940*).

[29]* *Милезийская сказка* – т. е. сюжет, возникший в Милете, древнем городе Малой Азии, во II в. заселенном греками. Подробнее об Амуре и Психее речь пойдет в «Поэтике сюжетов» (см. с. 553–554).

[30]* Исследование этнографами системы родового отождествления с образом животного (тотем) и запретов (табу) интенсивно развивалось уже в 1870-х годах, а в 1887 г. увидела свет работа Дж. Дж. Фрейзера «Тотемизм». А. Н. Веселовский посвятит этой проблеме один из разделов своей работы «Поэтика сюжетов» (см. с. 554–568).

[31]* О бое отца с сыном и о трансформации других повествовательных мотивов см. в «Поэтике сюжетов».

[32]* *Wenn ich ein Vöglein wär!* – «Когда б я ласточкой была!» (*Пер. Б. Пастернака* – Гёте «Фауст». Часть I. Лесная пещера). Об этой формуле см. подробнее в статье «Язык поэзии и язык прозы».

[33]* Об этом понятии см. в «Определении поэзии» и во вступит. стат.

Определение поэзии

I

Давно чувствуется потребность заменить ходячие «теории поэзии» чем-нибудь более новым и цельным, что бы отвечало тем потребностям знания, которые вызвали в наши дни сравнительно-историческую грамматику и сравнительную мифологию. Указав на эти дисциплины, я с тем вместе определил задачи, материал и метод новой поэтики. Ее задачей будет: генетическое объяснение поэзии как психического акта, определенного известными формами творчества, последовательно накопляющимися и отлагающимися в течение истории; поэзии, понятой как живой процесс, совершающийся в постоянной смене спроса и предложения, личного творчества и восприятия масс, и в этой смене вырабатывающей свою законность. Материалом такой поэтики будет поэзия во всех ее доступных нам проявлениях, от эротических порывов австралийской хоровой пляски до Шекспира и Отелло включительно. Чем обширнее охваченная область, тем более результатов следует ожидать от сравнительного изучения поэтических фактов, ибо метод новой поэтики будет сравнительный. То, что теперь преподается нам под названием поэтики или теории поэзии, ничего подобного не ищет, ибо все у нее найдено: обобщения даны ей Аристотелем, Горацием и их подражателями и комментаторами греческой философии и эстетики; XVIII век подарил ее понятиями прекрасного и изящного; теориями удовольствия и подражания, объединившими в своей широте поэзию с другими искусствами; новые поэтические откровения, не предвиденные Аристотелем, укладывались в его же рамку, иногда ломая ее: Шекспир и романтики сделали в ней большую брешь; романтики и школа Гриммов открыли непочатую область народной песни и саги; и для них Carriere[1]*, Wackernagel[2]* и др. распахнули двери старых барских покоев, в которых новым гостям не по себе, ибо поэтика старого стиля осталась в основании классическою, материал ей давали греческие и римские классики, новое просачивалось не по принципу научного сравнения, а по нужде: надо же было прочитать Шекспира; надо будет сосчитаться и с современным натурализмом. Но едва ли старых мехов хватит на новое, постоянно бьющее вино, и, может быть, уже настало время отказаться от спешных пристроек и подумать о новом здании —

новой поэтике, основанной на материалах и наблюдениях, специально принадлежащих ее области, осторожно пристраивающей свои результаты к выводам, заимствованным из сферы других искусств, пока и в ней не сделано подобной же дедуктивной работы. Научные обобщения с определениями искусства, красоты и т. п. явятся в конце результатом свода; как руководящая гипотеза оно сыграло свою роль.

Дело нелегкое, требующее массы подготовительных, частных работ. Некоторые опыты были сделаны в последнее время; иной материал отчасти разработан, хотя в других целях, но им нетрудно воспользоваться для желаемых обобщений. В первом моем курсе, читанном в С.-Петербургском университете (1870 г.)[3*], я затеял дать схему поэтики приблизительно по указанной выше программе; к разработке этого же вопроса я вернулся в своих лекциях 1883–1887 гг., лишь небольшие отрывки которых могли быть напечатаны, потому что целое подлежало еще дальнейшим наблюдениям. Тем приятнее мне возможность проверить уже сделанное по недавно вышедшей Поэтике Шерера[1] [4*], единственной книге, в которой я нашел встречные мне идеи, по крайней мере что касается до общей части моего курса, так и Шерер не входит в подробный анализ поэтических родов и его книга осталась торсом (как пока и книга Brunetière'a[5*]). Она также вышла из чтений, задуманных автором в 1877 году, читанных в 1885. Болезнь и ранняя смерть похитили его у науки, отняли от дела, которое в последние годы, очевидно, стояло в центре его интереса; он сам сознавал и говорил о том с печалью в сердце, что, когда работал над своей Поэтикой, он стоял на высоте своего творчества. Что бы он сделал со своей задачей – о том можно составить себе понятие по книге, вышедшей по его смерти, составленной по запискам его слушателей, и кое-каким заметкам, найденным в его бумагах. Книга затеяна широко и свободно: автор не имеет в виду повторить традиции старой поэтики, а хочет новыми путями проникнуть в существо поэзии (стр. XI); эстетика XVIII века, говорит он в одном месте (стр. 57), постольку подвинула его понимание, поскольку раскрывала общее всем искусствам и указывала границы их обособления; но что было достигнуто этим путем, уничтожалось дедуктивным и метафизическим способом исследования: анализируя понятия, думали достигнуть истины, эмпирическое изложение было оттеснено на задний план, а вместе с тем и возможность уяснить себе технику поэзии и процессы поэтического творчества. Только такие эмпирики, как Лессинг, помогают делу уяснения, говорит автор; его поэтика будет эмпирическая, основанная на сравнительном изучении самых разнообразных данных, от Аристотеля и Горация до современной этнографической литературы включительно; как это можно было ожидать, немецкие параллели преобладают, особливо цитаты из Гёте; рядом с этим элемент личных наблюдений и сообщений; мы узнаем об игре Сарры Бернар, об итальянских впечатлениях автора, о своеобразном чтении стихов Гейбелем и о предпочтении современной публики к благополучной развяз-

ке романов: пока выходил по частям какой-то роман Роденберга, какие-то благодушные читатели осаждали его анонимными письмами с просьбой не доводить своих героев до злого конца (стр. 101). Эти и тому подобные личные откровения не только ценны сами по себе как факты непосредственного наблюдения, но и сообщают книге известную свежесть, вместе с тем и некую фельетонность. Шерер был главой той школы немецких филологов, которые перенесли на изучение классиков новой литературы критические приемы, выработанные до гиперкритики на изучении средневековых памятников; он дал и образцы нового стиля, бойкого и блестящего, полного неожиданных сопоставлений и нередко обманчивых перспектив, обманчивых, когда перспективы ограничиваются декорациями стиля. В этой манере пишут Эрих Шмидт[6]*, Минор[7]* и др., это несомненно новое стилистическое «нашествие» Франции. Как всякое подражание, так и это заставляет припомнить стихи Гёте:

Wer soll Lehrling sein? – Jedermann.
Wer soll Geselle sein? – Wer was kann.
Wer soll Meister sein? – Wer was ersann[8]*.

Мастерами остаются в этой области французы: у их подражателей игра в сопоставления не всегда освещает дело и ограничивается остроумием всуе. Старое сравнение Шерера средневековых шпильманов и вагантов с журналистами, повторенное им и в новой книге, принадлежит к наиболее удачным, ибо заставляет задуматься; следующее ничего не говорит; Шерер говорит об отделе «новостей» в современной газете; они будто бы представляют в новых формах «древний элемент анекдота или новеллы, рассказов о замечательных происшествиях, составляющих суть сказки. Оттого Ахим фон Арним и советовал поэтам искать своих сюжетов в газетах, ибо элемент занимательного – настоящий элемент поэзии, занимательное известие в современной большой политической газете – представитель поэзии». К этому присоединяется анализ фельетона с точки зрения его составных частей, из которых каждая восходит к какому-нибудь старому поэтическому роду: ученый фельетон, например, – к дидактической поэме, некролог – к заплачке. Шерер советует даже разобрать в указанном направлении какой-нибудь из образцовых фельетонов, например в Figaro (стр. 123–124). Результатов от такого разбора я не предвижу, как не вижу толка в сопоставлении ораторских категорий с грамматическими и синтаксическими (стр. 244–245): оратор может: а) изложить нечто вне всякого отношения к времени, b) говорить о прошедшем, c) настоящем, d) пророчить будущее, e) изъявлять желание и, наконец, f) побуждать. Все это приравнивается к понятиям praesentis <настоящего времени> и praeteriti <прошедшего времени> (впрочем, без соответствующего отличия перфекта и аориста), оптатива и т. п. И здесь мы можем повто-

рить те же сомнения, на какие навел нас проект историко-поэтического разбора фельетона.

Если указанные стороны шереровского стиля и изложения, так сказать, ему присущи, другие, замеченные в его Поэтике, должны быть объяснены иначе. Мы имеем дело с работой, наполовину оконченной, вынесенной на кафедру пока еще стояли вокруг воздвигающегося здания леса и вехи, перенумерованной римскими и арабскими цифрами, латинскими и греческими буквами: A, и даже α. Самые свойства задачи, множество вопросов, ею подымаемых, потребность разобрать их в логической или внешней, архитектонической связи – все это объясняет дробность деления; может быть, и для слушателей было полезно такое сохранение «лесов». Но нельзя не признаться, что иногда они оказываются и ненужными, потому что никакого здания из них бы и не выросло. На стр. 138 и след. автор поднимает ветхий деньми вопрос об отношении поэзии к нравственности, распределяя поэтов на 1) тех, которые желали непосредственно действовать нравственно; 2) тех, которые желали действовать косвенно (indirekt), тогда как 3) третьи не имели в виду ни того, ни другого (стр. 139). На следующей странице признается более удобной для анализа такая схема: 1) поэт непосредственно действует нравственно облагораживающим образом, 2) или только косвенно, либо 3) не действует ни в том, ни в другом смысле. Вопросы поставлены, но результатов никаких: мы узнаем, например, что «Вильгельм Мейстер» – книга для избранных, образованных, на них он подействует нравственно (sittlich genug!), тогда как большую часть публики (das grosse Publikum) его нравственные воззрения оттолкнут и она возьмется за Геллерта[9*] (стр. 145). Мы узнаем о необходимости и пользе театральной цензуры, ибо цензура сама по себе благородное учреждение, только, к сожалению, (немецкие) цензоры дураки, дискредитирующие государственную власть (стр. 145–146). Все это, может быть, верно, но к чему все эти построения, когда вывод получается такой: «В этой области нет общих законов, окончательно определить теоретически отношение поэзии к морали – невозможно» (стр. 146).

От вопросов изложения перейдем к вопросам метода.

Автор – сторонник историко-сравнительного метода (см.: стр. 75); что новая поэтика создается именно в этом направлении – утверждаю и я[2]; у Шерера историческая точка зрения нередко сталкивается с умозрительной, Аристотель – с этнографическим наблюдением, школьные категории – с выводами, которым среди них нет места. Приведем примеры.

1) Известна древняя связь поэзии с музыкой и мимикой; сам автор следит далее за постепенным выделением поэзии из этой синкретической связи, из смешанного состояния, характеризующего ее древнейший период. Такова историческая точка зрения (см.: стр. 10, 12 и след. и passim). А вот и умозрительная, изложенная в самом начале курса (стр. 1 и след.), долженствующая указать ту же цель, но минующая ее,

ибо захват слишком широк. Шерер ставит дилемму: поэзия не есть только художественное употребление речи, и, наоборот, не всякое художественное употребление речи есть непременно поэзия. В доказательство первого положения приводится: балет, обходящийся без слов; пантомима – без речей; наконец, древняя лирика в ее связи с музыкой, мимикой и пляской, достигавшая относительного впечатления художественности именно в этой связи, не своим только словесным элементом. Отсюда вывод, что пантомима – *поэтическое*, художественное произведение без слов: ein dichterisches, poetisches Kunstwerk *ohne Sprache*! Поэзия без слов! Это contradictio in adjecto не поразит нас, знающих, в каком смысле следует понимать поэтические воззрения славян на природу – Афанасьев. Но в нашем случае дело идет о точном определении, обособлении *поэзии*, и умозрительные выводы открыли здесь уже открытое – историческим методом: понятие первобытного синкретизма, в котором поэзия исчезала и впечатление достигалось целым – не одними словами. В этом синкретизме поэзия присутствовала как составная часть; в пантомиме – все, кроме поэзии. Полагаю, так заключат со мною все, кто прочтет последующее заявление Шерера, что далее он будет держаться аристотелевского несинкретического понятия поэзии; hohe Poesie <высокая поэзия> (стр. 6), т. е. поэзии в нашем смысле этого слова.

2) Это не мешает автору протестовать против Аристотеля по вопросу о дидактической поэзии, которую он выключает из области поэзии вообще, тогда как причисляет к ней сократический диалог[10*]. Причины такого взгляда ясны: по Аристотелю, поэзия – изображение характера; сократический диалог, отвечая этому требованию, отвечает и определению поэзии. Но разве нельзя опровергнуть Аристотеля им же самим, спрашивает (стр. 14) Шерер. Стоит только представить себе дидактическую поэму, выражающую характер писателя, например Сократа. Такая поэма удовлетворила бы Аристотеля. Но ведь Шерер говорит гипотетически, не цитуя ни одной поэмы такого рода; возможна ли она в наше время – это другой вопрос[3]. Мы поняли бы возражение Шерера, если бы он стал на точку зрения древнейшей синкретической поэзии, в которой проявлялись начала гномики, поговорки, которая рано ответила на вопросы приложения и практики (см. стр. 114 и след., стр. 118). Но с тех пор произошла дифференциация поэзии и науки, дидактизм отошел к последней; чем более он отрешается от личного элемента по направлению к обобщению, к закону, тем менее ему места в поэзии; оттуда непопулярность самого жанра. Но Шерер пытается спасти его еще и другим положением: если выключить из области поэзии дидактическую поэму, говорит он (1. с.), и не держаться принципа, что всякое «поэтическое произведение в стихах» (alle gebundene Poesie) относится к ведению поэтики, в таком случае ее границы будут неопределенны и субъективны. Пусть так, но в таком случае вина субъективизма падает на поэтику, ибо, по признанию ее автора, стих не единственный показатель поэзии: в нее он включает, как увидим далее,

и роман, и сказку и, идя далее, конструирует целый ряд возможных поэтических произведений, писанных прозой: все лирические жанры возможны в прозе, полагает он; Wilhelmine Тюммеля[11]* – комический эпос в прозе; можно представить себе историческое произведение в стиле эпопеи, но не в стихах (стр. 27) и т. п.

3) Предоставим обсуждение этих возможных произведений поэтике будущего, а пока обратимся к наличному материалу поэзии в его распределении по родам. В характеристике их (стр. 245 и след.) мы замечаем те же противоречия метода, колебания между исторической точкой зрения и параграфами школьной поэтики. Я укажу на отдел об эпосе, где различаются большие и малые, стихотворные и прозаические повествовательные произведения; к большим относится эпопея, к малым, между прочим, баллада и романс, которые отличают и названием лирико-эпического рода (248); целый ряд любовных песен с эпической канвой следует извлечь из отдела эпоса и отнести к лирике: «Это необходимое условие для ее уразумения». Надо выделить из нее все эпическое, хотя в эпическом рассказе допускается и внесение лирического элемента (249). И в то же время широко раскрываются двери из лирики в драму: диалогические партии в лирике принадлежат полудраматическому роду (250–251), точно так же «молитва», тогда как послание, героида может быть и совершенно эпической (252).

Во всем этом я не вижу ни определенности, ни принципа. Историческая точка зрения указала бы другие основы деления; эстетическую автор, как мы увидим далее, не допускает; привязавшись к statu quo, к ходячим определениям поэтических родов, он, в сущности, без почвы, и на него самого может перенестись упрек в субъективности.

Но что такое поэтика? Риторика, поэтика и стилистика, как озаглавлена известная книга Ваккернагеля, но взятые вместе, не как отдельные дисциплины, а в целом, как искусство слова, Kunst der Rede. Название этого целого – поэтика – несколько случайно; его программа: учение о стихотворной речи и, кроме того, о некоторых употреблениях прозаической, находящейся в близком родстве с употреблением речи стихотворной (стр. 32). Эта программа восполняется далее (стр. 65) следующей: автор хочет подробно описать поэтическое творчество в области стихотворной и (в указанных границах) прозаической речи, действительное и возможное, в его процессе, результатах и действиях. Идея красоты, внесенная эстетикой в учение о поэзии, устранена автором; мы видели выше, как он отнесся к роли эстетики, то двигавшей вперед, то задерживавшей нашу дисциплину – спокойствием преждевременных обобщений, становившихся законами. Задача эстетики начинается тогда, когда кончена работа предварительного построения, говорит автор (см. стр. 61 след.); она принадлежит филологии. Взаимные отношения той и другой выяснены им удачно, требования нового построения являются естественными.

«Умозрительное направление эстетики сильно разобщило ее с историей литературы, с филологией. Не без основания говорили о пу-

стом, неопределенном эстетизировании, а перед историком литературы восставал ряд задач эстетического свойства, к освещению которых эстетика как наука лишь мало содействовала. Когда обращались к ней за помощью для решения определенных филологических вопросов, например для характеристики того или другого поэта, поэтического произведения, ее непригодность сказывалась тотчас же, если исследователь не успокаивался общими неопределенными фразами, ничего не характеризовавшими. Между тем цель литературной истории – воссоздать живой образ личного поэта; эстетика не отвечает на этот спрос; ее характеристика не выходит из круга таких определений, как schwungvoll[a] и т. п. Немудрено, что вследствие этого филология долго воздерживалась от эстетических суждений; в последнее время она снова к ним возвращается, исследуя стиль того или другого поэта. Такое воздержание филологии от эстетических вопросов не помешало ей преследовать, так сказать, инстинктивно положительно эстетические тенденции, и это было обновлением старой поэтики и эстетики, развитием гердеровского понимания поэзии. Прежняя поэтика и эстетика были принципиально предвзяты; направление филологии исключало предвзятость. Те искали *настоящего* эпоса, лирики, драмы; филология пыталась уяснить себе *различные* роды эпоса, лирики, драмы. Те сравнивали, чтобы предпочесть одно, осудить другое; филология делала то же, но для того лишь, чтобы точнее определить моменты общего и особенного, чуждаясь обычных сравнений Гомера с Нибелунгами – в целях отдать преимущество первому. Если отнестись серьезно к этим стремлениям филологии и попытаться построить поэтику, которая им бы вполне удовлетворяла, то такая задача имеет будущее, и исполнение ее поможет выясниться течениям, которые не могла устранить и старая эстетика. Цель прежней поэтики: искание настоящей поэзии – оказалась недостижимой. Она никогда не была в состоянии овладеть разнообразно сменявшимися направлениями вкуса, наоборот, она бессознательно отражала их, пытаясь оправдать упроченное практикой. Или она являлась бессильной, не будучи в состоянии представить на то и другое убедительные доводы; так, например, бессильна ее критика по отношению к современному натурализму. В области искусства она стремилась к хорошему, хотела бороться против дурного, но к отличению одного от другого ей недоставало точного критерия. Оттого уже со времени Шиллера она должна была решиться не подводить все явления под категории хорошего и дурного и, отказавшись в известной мере от искания чистой, действительной поэзии, установить как равноправные противоречия стилистического свойства: наивного и сентиментального, классического и романтического. Таким образом, в основу классификации положено было противоречие стиля, которое Vischer, наследник романтической доктрины, провел по всей своей Эстетике[12]*. Легко доказать, что эти исторические признаки вовсе не ис-

[a] Вдохновенно (*нем.*).

черпывают сущности дела, что они только ярко освещенные ступени лестницы, на которой есть еще и другие ступени. Как в данном случае эстетика научилась от истории и историческая (стало быть, и филологическая) точка зрения побудила ее к беспристрастию, так должна она поступать и вообще, последовательно поучаясь у истории, беспристрастно относясь ко всем проявлениям поэзии у всех народов мира, отводя им место в своей системе, не спеша заключением, что хорошо и что дурно, а разве говоря о лучшем или худшем, скорее всего – о различных впечатлениях, производимых различными родами поэзии. Такой анализ впечатлений, воздействий будет отметкой и оценкой достоинства. Поэзия, о которой можно сказать, что она действовала на благороднейших людей всех времен, будет, разумеется, ценнее, чем другая. Далее эстетике нечего идти, она может окончательно воздержаться от суждений, что хорошо и что дурно»!

Со всем сказанным мы не можем не согласиться. Разумеется, это сказанное не ново; голоса, взывавшие к выходу из дебрей эстетической и филологической чересполосицы, слышались уже давно, между прочим, и у нас[4]. Поэтика вроде шереровской хочет указать на такой выход[5].

Как она обходится без эстетики, так поэзия, в ее определении, без понятия изящного, прекрасного. Таким образом, исключается одно из обычных определений поэзии – со стороны ее *содержания*: *красота*. Шерер не мотивирует этот отрицательный взгляд, который и мы разделяем[6]. Я постараюсь обосновать его кратким обзором относящихся сюда взглядов и определений[7].

Учение о красоте как содержании поэзии развилось в половине прошлого века в Германии, в новой эстетической школе, отправившейся от общего места, завещанного греческими философами: что цель искусства – доставлять удовольствие. Определяя природу удовольствия, Вольф[13*] нашел, что оно состоит в впечатлении *красоты*, как, с другой стороны, впечатление некрасивого порождает обратное действие. Другими словами, красота есть свойство доставлять удовольствие, каким обладает какой-либо предмет, тогда как безобразие возбуждает отвращение. Ученик Вольфа Баумгартен, разработавший в ближайшей связи с философией Лейбница свою теорию ощущений (Aesthetica и Aestheticorum pars altera. Frankfurt a. O., 1750–1758 гг.), положил основание эстетике как науке о прекрасном, увлечения Винкельмана и Лессинга и вообще классического периода новонемецкой литературы надолго перенесли на содержание искусства то впечатление изящного, которое они сами получили от изучения художественных произведений древности. С этих пор красота, как необходимое содержание искусства, становится краеугольным камнем немецкой эстетики; от нее исходят все определения поэзии, всякий философский анализ художественного творчества, даже те теории, которые абстрагируют от понятия красоты, каковы теории *идеализации, объективирования* и т. п.[8], развились в непосредственной связи с учениями, привыкшими восходить к красоте как мерилу всякого искусства[9].

Но что такое красота? Разъясняя Протарху природу удовольствия, Сократ говорил о формах прекрасного, которые его вызывают. «Под прекрасными предметами я понимаю не то, что представляет себе толпа: животные фигуры или нарисованные формы – а прямые и кривые линии, говорит моя теория, плоскости и тени, которые они образуют под известными углами. Их красота не относительная, как других предметов, они вечно прекрасны сами по себе, сопровождаясь особым, им свойственным впечатлением удовольствия, не похожим на то, что сопровождается болью. То же самое можно сказать о цветах подобного рода. Понял ли ты меня?

Протарх. Стараюсь, Сократ, но потрудись объяснить это еще очевиднее.

Сократ. Я говорю, что нежные и звучные голоса, издающие простые и чистые звуки, не относительно, а абсолютно прекрасны и вызывают соответственное удовольствие.

Протарх. Это так» и т. д. (Филеб)[10, 14*].

Вопрос представляется следующий: красота – есть ли это нечто абсолютно данное в объективном мире, существующее вне нашего сознания, как независимое от него и само по себе красивое, что не может не нравиться? Или она – лишь форма нашего сознания, ее природа – чисто субъективная, и если мои суждения о красоте могут сходиться с вашими, то не в силу того, что какая-то красота абсолютна, обязательна для вас и для меня, а в силу абсолютной тождественности субъективных впечатлений, от нее получаемых? Казалось, что, после того как Кант раскрыл исключительно субъективную природу изящного, решение этого вопроса в первом смысле едва ли возможно; между тем целая школа, разработавшая неясные эстетические положения Гербарта[11 15*], формальную эстетику (Zimmermann)[12], научая, что есть ряды простейших форм, самих по себе объективно прекрасных, есть в предметах гармония или разлад частей, нечто данное, что в первом случае нравится, во втором нет[13]. Останавливаться на опровержении подобной гипотезы мы тем более не будем, что Лотце сделал это не один раз в своей «Истории немецкой эстетики». Слово «гармония» заимствовано от музыки. «Гармония, созвучие существует между двумя звучащими тонами; но она звучит только для слушающего: собственно, вне слушателя, две различные системы звуковых волн одновременно пересекают воздух. Они могут находиться друг к другу в разнообразнейших соотношениях; в то время как одна колеблется, волна другого порядка может испытать любое число колебаний. Ни одно из этих соотношений само по себе не лучше и не выше другого, и ни об одном из них нельзя сказать на основании доводов чистого разума, что оно именно гармонично само по себе, потому что у звуковых волн нет обязанностей, нет назначения, нет идеала взаимных отношений, к которому одно отношение приближалось бы более, чем другое. Мы знаем из опыта, что наше ухо воспринимает однозвучные тоны от тех созвучных звуковых волн, которых повторяемости в определенную единицу

времени относятся друг к другу, как меньшие в ряду чисел. Мы заключаем отсюда, что простота этого отношения и есть то именно, что нам нравится; но понимать это следует не в том смысле, что могут существовать такие отношения, которые сами по себе просты, без отношения к нам, которые вследствие этого ценнее, выше других, а потому и нравятся». Определения простоты, ценности, испытываемого удовольствия – чисто субъективные – существуют в нашем представлении и чувстве и даже не покрывают и не обусловливают друг друга логически: то, что уму может показаться простым, гармоничным, может не нравиться чувству. Вообще «говорить о гармонии, абстрагируя от духа, который бы ее ощутил, независимо от ума, который бы ее представил; говорить о каком-то установленном отношении двух элементов, которое само по себе заслуживает названия гармонии и потому нравится, мы так же мало вправе, как говорить о боли, которая уже была бы болью, прежде чем кто-нибудь ею страдал, и которая поэтому причинила бы страдания всякому, кто бы случайно на нее наткнулся» (*H. Lotze.* Geschichte der Aesthetik in Deutschland. 1868. S. 62–64)[14].

Не менее интересен другой ряд вопросов, возбуждаемых идеей красоты. Кругом нас мы очень многое называем прекрасным, употребляя этот эпитет в разной степени и не всегда с одинаковым значением. Мы говорим о прекрасном лице или ландшафте, как говорим о прекрасном поступке, как говорим, наконец, о прекрасной картине или поэтическом произведении. Во всех случаях при каждом определении к общему элементу присоединяется нечто особое, частный привесок, который интересно определить, чтобы не потеряться в голословности общего места. О красоте лица мы говорим иначе, чем о прелести пейзажа, о том и другом иначе, чем о величии поступка. Тем исключительнее наши суждения об изящном впечатлении, получаемом от художественного произведения. В жизни мы прошли бы равнодушно мимо мелкого существования Акакия Акакиевича и адвоката бедных Зибенкеза – в повести Гоголя и романе Жан Поля[17*] они возбуждают в нас интерес; не все вынесут из зрелища казни и предсмертной нравственной агонии преступника то объективно-эстетическое впечатление, какое нам знакомо по рассказу Тургенева[18*] и «Последним дням осужденного» Виктора Гюго; мы, разумеется, поспешили бы выйти из густой табачной атмосферы голландской пивной – между тем мы любуемся «тобаскиями»[19*] фламандской школы. Оказывается, что интерес, возбуждаемый природой и искусством, – вещи существенно различные; что в искусстве нам может нравиться такое, что в природе не нравится вовсе («безобразно в искусстве») или же привлекает внимание какой-нибудь другой, например утилитарной или научной, стороной; и наоборот, может быть названо красивым, что в искусстве вызывает лишь второстепенный интерес, в существенности которого позволено сомневаться, например хорошее румяное яблоко[15]. Все это может повести к заключению, что в искусстве нравится самое искусство, в поэзии прекрасное лежит в творчестве, не в смысле побеждаемой

трудности (портрет, миниатюрная повесть, идиллии Геснера, фотография), а в смысле потенцирования, усиления рефлексии впечатления, которое, полученное от предметов природы и объектов жизни, оставляет нас равнодушными[16]. Как бы то ни было, задача являлась такой: если оставаться при идее прекрасного как непременного содержания искусства, рассматривать ли искусство в связи, как различные выражения одной и той же деятельности духа, или отдельно, как самостоятельные проявления творчества, – во всяком случае *художественной* критике необходимо было ограничиться этим *специальным* проявлением идеи, изучить ее особенности и отличия, психический процесс, которым прекрасное проходит в поэзию, выражается в живописи и т. д. Что же дают нам вместо того эстетики указанного направления? Такие широкие определения красоты, что в них удобно укладываются, как подчиненные категории, и красота искусства, и прекрасное в природе, в них есть место и кое-чему другому: по крайней мере по поводу красоты нам много толкуют о ее смежности и соотношениях с идеями приятного, доброго, истинного, благородного. В этом не было ничего дурного: такое метафизическое расширение вопроса обещало, по-видимому, вывести нас из узкого ограничения искусства одной идеей красоты; Гербарт был близок к тому, когда утверждал, что в художественном произведении только меньшая доля впечатления может быть названа эстетическою, но дальнейшего заключения он не сделал, и эстетика известного пошиба по-прежнему осталась при идее красоты как исключительного содержания искусства[17].

Посмотрим, как определяли ее различные философские и эстетические школы[18].

Для *Вольфа* красота есть совершенство и, наоборот, совершенство есть красота; совершенная жаба красива, безупречное чудовище тоже. Для *Baumgarten'*а красота – совершенство чувственного понимания или ощущения того, что в области познания зовется истиной (*Bosanquet.* A History of Aesthetic, p. 184[20*]); некоторое совершенство познания чувственных предметов; условие красоты с объективной стороны – гармоническое сочетание разнообразных элементов, некоторое единство среди разнообразия (*Смирнов.* Эстетика, стр. 10). О теории гармонии мы уже говорили; к ней мы можем присоединить тождественное требование единства, порядка в разнообразии (Eberhard, Sulzer). Для *Канта*[19] прекрасно то, что нравится без интереса (interesselos), то есть не возбуждает зависти и соперничества; вне идеи блага и пользы нравится необходимо и обще, без вмешательства рефлексии; прекрасное в объекте есть форма целесообразности, поскольку она ощущается вне идеи цели (например, форма цветка). Прекрасное состоит в самонаслаждении эстетического чувства. Непосредственно мы не замечаем правильности в последовании звуковых и световых волн, но сознаем непрерывное однообразие своего собственного возбуждения ощущений и рады, когда нам удается соединить в общее впечатление одного цвета или звука бесконечно малые впечатления, получае-

мые разновременно или параллельно; другими словами, когда удается разнообразное привести к единству. Таким образом, прекрасны те впечатления, которые дают нам повод проявить эту собирательную деятельность. По *Гердеру*, прекрасное состоит в выражении; оно по существу своему символично, symbolisch. Для *Шиллера* оно – отражение нравственного в формальном. У *Шеллинга* мы встречаем ряд выражающих его формул[20]: это тождественность бесконечного с конечным, идеального и реального, необходимости и свободы; тождественность, созерцаемая в чувственном образе. Идея истины, как и идея прекрасного, равно определяется тождественностью субъективного с объективным, только в первом случае нам говорят о субъективном созерцании, subjectiv und vorbildlich, во втором об объективном, gegenbildlich und objectiv. В другой раз красота поставляется там, где особенное реальное настолько соразмерно своей идее, что она, бесконечная, проникает реальное и становится видима in concreto.

По *Сульцеру,* идея красоты состоит в том, что особые свойства вещей, кажущиеся нам непостоянными и разрозненными, вместе с тем являются откровением совершенной божественной сущности, она-то вносит в предметную ограниченность совершенство вечной жизни; что в свете мы зовем красотой, не что иное, как проявление этой исконной идеи. Мы могли бы пройти мимо *Шопенгауэра* и его учения, что красота предлагает нам вечные родовые образы действительности, чтобы вместе с *Гегелем* дойти до наиболее яркого выражения тех эстетических воззрений, которые, отправившись от Платоновой теории идей, и теперь еще предъявляют свои права на жизненность, несмотря на протест Гербарта, на формальную эстетику Циммермана[23*] и новый почин народно-психологической школы. У Гегеля красота есть [представление] чувственное проявление (das sinnliche Scheinen) идеи; идея, т. е. сущность всякой жизни, проявляющаяся в чувственной форме; согласие идеи и формы; по *Фишеру* прекрасное – все особенное в пространстве или времени, что только представляется нам (uns den Schein gibt) всецело отвечающим своему понятию, обещает непосредственно воплотить в себе известную идею, посредственно – все содержание абсолютной идеи[21] .

В этих формулах есть что-то привлекательное, есть широта постройки, обещающая ответить всякой растяжимости эстетического взгляда; но эта широта обращается нередко к уничтожению самой формулы. Когда эстетику гегелевского покроя представляется вопрос о разновидностях впечатления прекрасного, он не задумается определить впечатление *высокого* (трагического) тем, что здесь идея бесконечно превысила форму, расторгла ее очертания и вместе гармонию с нею (Vischer, Gotschall), тогда как в смешном или *комическом*, наоборот, преобладание и неподатливость формы не допускает идею выразиться во всей полноте (те же). А нам только что говорили, что прекрасное состоит в полном согласии, гармонии идеи и формы. Одно из двух: или не верны определения красоты, высокого и комического,

и предполагаемые между ними отношения подчинения должны быть выражены иначе, или идея высокого и комического выходит из пределов прекрасного, и в таком случае неверно говорить о красоте как исключительном содержании искусства, в котором трагический и комический элементы занимают столь видное место[22].

[Именно] в области искусства всего яснее раскрывается весь смысл и вместе с тем вся искусственность и несостоятельность этой теории идей. Послушаем Гегеля: идея как идея существует не в отвлеченности понятия, но только в индивидуальном явлении, душу которого она составляет; осуществляясь таким путем, она входит в связь с реальностью, доставляющей ей материал для ее овеществления, но не в состоянии выразиться в ней вполне, окончательно, хотя и проявляет свою деятельную силу. Что в низших животных выражается наружу, – это не их внутренняя суть; она, напротив, скрыта под бездушной формацией чешуи, перьев, волос; человеческое тело более способно выразить внутреннюю жизнь, но и в нем беспомощность природы сказывается в порах, волосах, жилах, строениях целесообразных, но не годных для выражения идеи. Точно так же и духовный индивидуум в природной действительности в своих действиях, покушениях и желаниях выражается лишь отрывочно. Только целый ряд его поступков может проявить его характер, но в этом ряду объединяющий пункт индивидуальности не ощущается как связь, как свободно развивающаяся из центра сила; внешние обстоятельства вызывают действия, прерывают их последовательность, расторгают согласие. Все непосредственное бытие, как физическое, так и духовное, не выражает бесконечности и свободы идей: она проявляется лишь в тех случаях, когда понятие настолько наполняет соответствующую ему реальность, что она вся в нем сказывается и ничто помимо его. Потребность этой свободы удовлетворяется на почве искусства. Искусство, стало быть, творчески дополняет недосказанное природой. В каждом явлении действительности идея его нам выражена не вполне, или рядом с нею нашли себе выражение другие несущественные идеи, что необходимо затемнило проявление главной. Искусство должно овладеть ею, удалить то, что относительно ее представляется не развитием, а привесками и ненужными дополнениями; что имеет смысл лишь в запутанном обилии конкрета и никакого относительно его жизненной идеи. После такого выделения побочных идей и форм, их осложнивших (предполагается, что этот акт совершается бессознательно), в результате получается та чистая форма, которой существенная идея покрывается без остатка; другими словами, восстанавливается гармония идеи и формы, недостижимая в действительности. Это и есть прекрасное содержание искусства.

В переводе на реальную речь все это отвлеченное построение с его искусственным противоположением идеи и формы окажется очень скромным психическим актом[24*]. Идея предмета – не что-либо данное, объективно существующее; мы создаем идею предмета; формы, которые всего рельефнее очерчивают эту идею, мы называем характе-

ристическими для нее. И там и здесь происходит акт субъективного, хотя и бессознательного выбора, только искусство не выделяет сначала идею предмета, освобождая ее от формальных затемнений, чтобы оставить за нею лишь всецело отвечающую ей форму; скорее можно бы сказать, что формальные особенности предмета более других останавливают на себе внимание, делаются характерным признаком предмета, его *символом*, его идеей. Но процесс совершается ни в ту, ни в другую сторону, ни от идеи к форме, ни от формы к идее: он совершается совместно, путем особой психической апперцепции[25*], воспринимающей исключительно внешние, формальные признаки явлений, которые и становятся содержанием, *художественной* (в отличие от социальной, нравственной и т. д.) идеей поэтического произведения[23]. Наблюдение над этим психическим актом приведет нас впоследствии к другому определению поэзии – со стороны ее творческого процесса; но мы можем теперь же свести счеты с той эстетической теорией, которая думает подойти к ее пониманию с точки зрения содержания: красоты. Учение о ней как исключительном содержании искусства оказалось слишком узким[24] в приложении ко всем искусствам вообще, тем более к поэзии, историческая программа которой обнимает и безразличие народной песни, и реализм современного романа; но оно же вместе с тем и слишком пространно; за метафизическим построением красоты мы теряем из-под ног ту специальную почву, которую нам следует изучить в подробности: мы говорим об условиях, при которых красота проявляется, достигается, творится именно в искусстве, в поэзии. Это ставит перед нами вопрос о цели искусства и процессе художественного творчества; две точки зрения, давшие повод к другим, новым и старым, определениям поэзии.

II

Начнем с вопроса о цели (*Scherer*, стр. 87 и след.). Поэзия, в каком бы виде она ни являлась, в сопровождении ли обрядовой пляски или на страницах Гёте, несомненно возбуждает приятно, приносит *удовольствие*[25]. Приятно действуют на человека идеи любви, силы, могущества, богатства, удачи, победы; когда все это становится объектом песнопения, поэтического выражения, чувство удовольствия возбуждается психическим актом субституции: мы невольно ставим себя на место воспеваемого, отождествляемся с любовником, героем и как будто сами переживаем приятные моменты, в которые он бывает поставлен. Чем глубже в историю поэзии, тем сильнее должно было быть это наивное чувство желаемой тождественности. Оно не оставляло древнего человека и тогда, когда он творил тризну по павшем богатыре, пел похоронную песню, прославлял его подвиги. Он умер иль пал, но осталась память о совершенном им, достойном подражания; момент заплачки, сетования не был настолько силен, чтобы устранить или затемнить момент субституции: ужас смертной доли не покорял

желания стать на место воспеваемого. И здесь субституция остается во всей силе (иначе *Scherer*, стр. 97–98).

Но поэзия издавна возбуждала не одни приятные ощущения: она говорила о поражениях, бедах, смерти. Автор (стр. 96 и след.) не входит в ближайший анализ этих мотивов поэзии[26], ограничиваясь отрывочными замечаниями, не всегда расположенными в порядке историко-психологического развития. Если удержать как древнее, естественное понятие субституцию, то и здесь мы имеем дело с тем же актом, только проделанным отрицательно: мы испытываем известное чувство облегчения, радости в сознании, что не мы, а другое лицо испытало горе, подверглось несчастью, испытало смерть. Разумеется, такое эгоистическое самоощущение не может само по себе объяснить, почему рассказ о печальных происшествиях может действовать поэтически. Прежде всего важно, чтобы лицо или лица, подвергшиеся плачевной участи, возбуждали, помимо того, наш интерес, т. е. были бы уже предварительно объектом положительной субстанции, были бы нам симпатичны. Шерер (стр. 102) считает относительно поздней симпатию к погибающему герою: первобытный человек не сострадателен, а скорее жесток, говорит он; над побежденным он не заплачет, а скорее посмеется или равнодушно переступит через него; погибающий симпатический герой может вызвать лишь неприятное ощущение в силу субституции. Мне кажется, что логическое заключение здесь слишком односторонне и недостаточно разделены различные моменты субституции; герой был нам симпатичен, таким он и остается в поражении. Так объясняются древние похоронные плачи и поэтический ореол, окружающий Роланда при Ронсево.

В такой постановке принцип субституции может быть обобщен в принцип симпатии. Этим, разумеется, не исчерпывается вопрос о причине нашего интереса к мрачным, минорным поэтическим сюжетам. Все, что может быть приведено в объяснение этой законности, сводится к ассоциации противоположностей, к контрасту симпатического образа и невольно вызываемых им отрицательных воспоминаний и впечатлений. Автор (стр. 100–101) ставит этот вопрос, не развивая его, тогда как, по моему мнению, он обнимает многие, второстепенные, им поставленные. Обычные явления жизни, к которых повторяемости мы привыкли, не вызывают, по-видимому, этой игры контрастов: любуясь прекрасным солнечным днем, мы не ощущаем одновременно страха непроглядной ночи. Необычное, неожиданное поневоле вызывает сравнение: но его грозный образ является ярче, как картина, брызжущая горячими красками из черной рамки. Припомним классический образ пловца, только что избежавшего бури и с тихого берега озирающегося на беспокойное море: чувство радости и ужаса так тесно связаны в подобном моменте, что поэзия обнимает их равномерно. Дантовское «Nessun maggior dolore...»[26*] можно переложить в обратном смысле: воспоминание горького прожитого становится предметом поэтического переживания, новое счастье осветит прошлое горе.

К категориям субституции или симпатии и контраста сводятся, если я не ошибаюсь, и другие знакомые нам моменты, когда печальное, страшное, ужасное становится объектом поэзии. Во всех случаях, подвергаемых анализу, необходимо отличать психические настроения от исторических форм, его случайно облекших и обусловивших их дальнейшее проявление в области поэзии. Вкус к суровым красотам природы, к бледной луне и «дикости лесов»[27]* вошел, как известно, в сравнительно позднюю пору в круг эстетических ощущений: он целиком зиждется на контрасте личном и общественном, объявляется в эпохи пресыщения городской культурой, когда слабые нервы требовали сурового закала и в нем находили новый источник удовольствия. Или другие примеры, взятые у Шерера (стр. 108), только с небольшой разницей понимания: в минуты горя слезы доставляют облегчение, это физиологический факт; мы плачем и над чужим горем, реальным или вымышленным (например, в трагедии): это смягчает симпатическое переживание болевого психического процесса. Отсюда соединение понятий – слез и облегчения; слезы отводят душу. Отсюда их особая роль в народных заплачках и в слезливой мономании XVIII века: плакали, чтобы показать свой «дар слез», ибо в нем видели доказательство доброго сердца, отзывчивости к горю ближнего (элемент симпатии) и собственного совершенства (элемент контраста). Или: дети, простые люди заслушиваются страшных сказок; мурашки бегают по телу, волос становится дыбом – от страха вчуже; это переживание процесса доставляет нам удовольствие. Здесь объяснение аристотелевского κάθὰρσις[a] (стр. 109–110). В 14-й главе своей Поэтики он говорит об удовольствии, ἡδονή, получающемся из чувств сострадания и страха; то и другое возбуждается трагедией и эпопеей; в этом возбуждении и есть удовольствие. Как это происходит, он не объясняет, но когда в той же главе он говорит о трагедии, что она возбуждает сострадание и страх и производит κάθὰρσις[b] этих аффектов, то ясно, что в κάθὰρσις и лежит причина ἡδονή. Bernays[28]* доказал, что κάθὰρσις – выражение медицинское; катартическое лечение состояло в том, что в тело вводились вещества, назначенные удалить из него начало недуга и выделиться вместе с ними. Κάθὰρσις состоит, стало быть, в освобождении от известных аффектов путем возбуждения других; удовольствие, находимое нами в возбуждении сострадания и страха, в том, что таким образом мы и освобождаемся от этих болезненных ощущений. Bernays полагает, по некоторым указаниям у неоплатоников, что Аристотель говорил в утраченных частях своей Поэтики еще о κίνησις τῶν παθῶν[c], ἀφοσίωδις τῶν παθῶν[d] и даже ἀπέρασις[e], употребив в последнем случае такой же медицинский термин, какой мы встретили и в κάθαρσις.

---

[a] Катарсис (*греч.*).

[b] Очищение (*греч.*).

[c] Волнение страстей (*греч.*).

[d] Очищение страстей (*греч.*).

[e] Отведение, снимание лишней жидкости (*греч.*).

В общем сказанное Аристотелем о сострадании и страхе как источнике удовольствия не возбуждает разногласных толкований: сострадание к симпатическому, страдающему герою; страх подобных же страданий, опасение таких же ошибок, вины. Эти ощущения неприятны, говорит Шерер; почему же они становятся приятными, рождают удовольствие? Он отвечает (стр. 112) на этот вопрос объяснением, которое в этой общности никого не удовлетворит: удовольствие приносит самое изощрение эффектов, как есть удовольствие, например, в беге и т. п. Он мог бы указать по этому поводу на учение о контрасте, которое, как мы видим, он мало развил. Разумеется, это чувство эгоистическое, но таковым же представляется и субституция, если понять ее в простейшем, наивном проявлении, как желание быть на месте счастливого героя. Мы менее всего ошибемся, если предположим в начале и основе поэтической эволюции простейшие психические поводы и побуждения. Им предстояло развиться, отвлечься от эгоистических мотивов. Интерес к несчастью, к погибающему герою не основывается исключительно на сознании нашей отдельности от него, но и на сознании, что подобное же, человеческое, может приключиться и с нами, нечто сходное мы испытали. Переживая чужое, мы переживаем и свое, то и другое сливается в общее впечатление, к которому мы относимся участливо, но не страстно. Мотив контраста переходит, таким образом, к объективированию психического акта как такового, и мы анализируем его спокойно, потому что наш опыт ушел без остатка в чужой и в этом обособлении застыли моменты нашей личности, жгучих воспоминаний. Так выходит из себя личный поэт, объективируя пережитое, испытанное, передуманное; пока все это его волнует и он сам стоит, заинтересованный эгоистично, в центре своих воспоминаний, они не возбудят в нем творчества; надо, чтобы все это улеглось, отошло в сторону, отложилось в такие формы, чтобы он не мог отнестись к своему, как к чужому, хотя и симпатичному; чтобы между поэтом и его материалом прошла черта раздела; старый контраст в новой постановке – объективировании[29]*.

Разбирая взгляд на поэзию как на удовольствие, я имел в виду не только Поэтику Шерера, но и историю усвоенного ею воззрения. Она не лишена поучительности; выставленные нами категории субституции и контраста давно были предвзяты понятием так называемого «смешанного удовольствия»; теорией удовольствия пытались исчерпать все содержание поэзии (Dallas в своей Poetics, в Essay on Poetry, 1862)[30]*.

A) Учение об удовольствии как жизненной цели искусства разделялось всеми представителями греческой мысли: от Платона и Аристотеля до Дионисия Галикарнасского и Плутарха. Как известно, это была одна из причин, побудивших Платона выключить поэтов из своего философского государства. Разница эстетических взглядов, обнаружившаяся в истории греческой мысли, не коснулась основных положений теории: Платон и Аристотель одинаково толкуют об удовольствии, расходясь лишь в средствах, которыми оно достигается. Если Платон

говорит о лживости искусства, то Аристотель указывает, что оно не расходится с истиной.

Если из Греции мы перейдем в Италию, старую и новую, то встретим здесь то же учение, от Горация до Цезаря Скалигера, Кастельветро, Тассо и Виды[31*]. Только практический ум римлян и итальянцев усвоил его своеобразно и распространил новой аксиомой. Последнее слово греческой философии было, что цель искусства – удовольствие, что удовольствие это вызывается не ложью, что это не удовольствие обмана, что оно, стало быть, согласно с истиной. Римлян и итальянцев привлекла к себе другая сторона вопроса, более реальная; искусство легко может возбудить сомнение в своей непосредственной пользе или приложимости; и вот нас успокаивают: греки говорили, что искусство приносит удовольствие и что оно *истинно*; римляне изменили вторую часть приложения в том смысле, что оно *полезно*. С этим специально римским оттенком учение об удовольствии проникло во все литературы, стоявшие под влиянием Рима, итальянцы были как всегда проводниками. Известно, как рельефно выражено это учение о «приятном и полезном» в стихах Горация:

Aut prodesse volunt, aut delectare poetae
Aut simul et jucunda et idonea dicere vitae;

<Либо приносить пользу, либо развлекать хотят поэты, либо одновременно воспевать приятное и достойное в жизни> и еще ярче:

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando, pariterque monendo.

<Тот достигнет общего одобрения, кто примешивает полезное к приятному, развлекая читателя и в то же время увещевая>[32*].

Скалигер совершенно разделяет эту римскую точку зрения; вместе с ним, хотя и в разной степени, Кастельветро и Тассо. Критикуя первое двустишие Горация, где поэтам как будто предоставлено то поучать, то доставлять удовольствие, Тассо так резюмирует свое мнение: у искусства одна только цель – удовольствие, но это удовольствие должно быть полезное. Отголоски этого учения мы встретим в Испании, Франции и Германии, по следам итальянского влияния и Renaissance. В Англии, в эпоху Елизаветы, оно нашло себе представителя в лице Филипа Сидни, по которому поэзия должна наставлять и забавлять вместе.

Наставлять и забавлять; но кого? В ответе испанские и французские эстетики разошлись в силу культурных и литературных условий. Характер испанского развития преимущественно демократический, не знающий ни в жизни, ни в литературе тех глубоких кастовых отличий, какие мы замечаем во Франции; испанский романс – продукт народного творчества в лучшем смысле этого слова, в противополож-

ность к простонародному. С подобными историческими задатками, когда испанский теоретик ставил себе вопрос об удовольствии как цели искусства, его интересовало не отношение его к истине как к ожидаемой пользе; он должен был спросить себя прежде всего: для кого назначается это удовольствие – и ответ следовал сам собою: для массы, для публики, для народа. Известно суждение Лопе де Вега, что главная цель автора повестей и драм в том, «чтоб удовлетворять и забавлять публику, хотя бы в ущерб законам искусства»[33*].

Совершенно противоположное решение мы вправе ожидать от французов: успехи политической централизации отразились и на литературе; одна часть нации потянулась ко двору, расположилась на ступенях трона; между городом и деревней протянулся раздел в понятиях, образе жизни, модах и складе ума. Академия вскоре явилась и наложила еще большую печать изолированности, исключительности на французскую интеллигенцию, обособившуюся от общего народного движения под влиянием условий, определивших весь характер французской истории. Большую роль играл в этом известный Hotel de Rambouillet[34*]: рядом с большим двором явился другой, примеры которого были еще более обязательны; рядом с политической централизацией развилась такая же централизация вкуса. Вот это и характеризует учение французов об удовольствии как цели искусства, учение, которое разделяют все их эстетические школы: от критиков отеля Рамбулье до Мармонтеля[35*] и протеста романтической школы. Лучший выразитель этого аристократического начала в эстетике – La Mesnardière[36*], присяжный критик школы prècieuses[a]. Он не только нападает на Кастельветро, учившего, что удовольствие, к которому стремится поэзия, назначено для многих, но и открыто выражает свое презрение к profanum vulgus[b]: артист, говорит он, должен заботиться о том, чтобы нравиться королям и вельможам, знатным дамам, философам и ученым. Из истории королей урок могут извлечь лишь короли, только правителям может быть поучительно падение правителей. Что пошлой толпе до Клитемнестры? Трагедия понятна лишь великим умам, великим по рождению, по положению или воспитанию. Одним словом, искусство для немногих избранных, которые одни в состоянии его оценить и одни дают ему законы. Это специальный вклад Франции XVII–XVIII веков в эстетическое учение об удовольствии, он и довел французскую поэзию до того, что m-me de Staël могла сказать о ней: «La poésie française était la plus classique de toutes les poésies modernes, elle est la seule qui ne soit pas répandue parmi le peuple»[c].

Он же вызвал и беззастенчивую ломку всех узаконенных академией правил, которая знаменует движение романтиков.

---

[a] Жеманниц (*франц.*).

[b] Непросвещенная чернь (*лат.*).

[c] Французская поэзия – самая классическая из всех поэзий Нового времени; она – единственная, не получившая распространения в народе (*франц.*).

В Германии проводником французского взгляда на удовольствие как руководящую роль искусства был Элиас Шлегель[37]*. Но вообще на этот счет как среди немецких, так и английских эстетиков согласие оказывается полное, с той разницей, что немцы ограничивают удовольствие – удовольствием, получаемым от *созерцания прекрасного*; для англичан искусство поэзии – *удовольствие воображения*, бэконовское «the pleasure of imagination»[38]*.

Каким образом, спрашивает себя Dallas («The gay science»), при таком соглашении относительно цели художественного и специально поэтического творчества не было сделано попытки основать на этом камне науки о поэзии – поэтики? Такое построение обещало быть прочным, непрочность существующих эстетических учений объясняется тем, что все они разработали несущественные стороны вопроса, изучая искусство со стороны метода, содержания и процесса творчества и упуская из виду существенное, относительно которого все сходятся: вопрос о цели. Даллас пытается сделать это построение, ставя в основу всего понятие of pleasure[a]. Но, как и понятие красоты, оно в одно и то же время и слишком широко и слишком узко для искусства, во всяком случае не покрывает его содержания. Это отозвалось и на книге Далласа: его теория удовольствия получает свое значение лишь в связи с теорией воображения, которая, собственно говоря, и является краеугольным камнем всей системы. Краткий обзор книги Далласа подтвердит это заключение.

Автор отправляется от теории удовольствия, как она изложена у Гэмильтона[39]*, единственного философа, обратившего более серьезное внимание на этот род психических фактов. В трех главах рассматриваются различные категории удовольствия и в связи с ними те роды поэтической и вообще художественной деятельности, которые удовлетворяют той или другой. Мы узнаем по этому поводу о *смешанном удовольствии* (Ch. XI – Mixed pleasure), *удовольствии чистом* (Ch. XII – Pure pleasure) и *скрытом* (Ch. XIII – Hidden pleasure) или лучше *бессознательном*, *безотчетном*. Последнее стоит в связи с учением автора о бессознательных явлениях душевной деятельности; учением, в котором он всего шире расходится с Гэмильтоном, полагающим непременною частию удовольствия сознательность. В этих трех отделах рассеяно много оригинальных замечаний, хотя автор и не везде выдает их за достаточно выясненные и научно состоятельные; он только оставляет за собой часть почина в попытке более рационального объяснения поэтического творчества. Эта попытка отправилась от новых оснований и наперед отрешилась от старой эстетической номенклатуры: надо было создать новую, не всегда вразумительную, в чем автор и просит извинения у читателя. Не знаю, удастся ли мне в моем положении удалить это неудобство.

I. Mixed pleasure. На факт смешанного удовольствия указывали еще Аристотель и киренаики[40]*; его развили Платон и Кант; о нем го-

---

[a] Удовольствие (*англ.*).

ворит Монтень, и его принял Гэмильтон. Мы не только сознаем удовольствие в непосредственном соседстве со страданием, так что одно понятие вызывается другим, но и в большей части случаев ощущаем его как выход, освобождение от страдания. Большая часть того, что в обыденной жизни мы называем удовольствием, относится именно к этому роду смешанных ощущений; в этом может убедить самый простой житейский анализ. Удовольствие, таким образом, ощущается не как что-либо положительное, но и как существенно отрицательное. Что мы привыкли называть действительным удовольствием, обыкновенно, соединяется с понятием быстрого, внезапного удаления страдания, предполагает, стало быть, известное движение, действие, энергию. Отсюда определение Аристотеля и Гэмильтона – удовольствие есть энергия, необходимый признак энергии. Не менее ясна и столь же подтверждается опытом другая сторона вопроса: если удовольствие предполагает страдание, так сказать, выделяется из него, то оно всего сильнее ощущается вблизи его, как его контраст. Даллас суммирует, таким образом, различные возможности сочетаний, при которых получается этот тип приятных ощущений; удовольствие от прекращения страдания либо от изменения (или послабления) его, от сочетания с ним (контраст), от победы над ним. Мы не приводим примеров, которые, впрочем, легко подобрать под указанные рубрики. Нас интересует более общий вопрос: удовольствие, смешанное со страданием, – это общий тип переживаемых нами в жизни приятных ощущений. Продлите, удесятеря, на более или менее продолжительную единицу времени моменты удовольствий, вы усилите соответственно моменты отрицательных, неизбежно связанных с ними воспоминаний или ощущений и придете к аналогическому понятию «счастья», далекому от «Bonheur» Sully Prudhomme'а[a] [41]*. На планету, где живут его Фауст и Стелла, люди переносятся по смерти; там царствует любовь, но нет рождения, ибо оно предполагает смерть и страдание; там тела идеально прекрасные, не знающие недостатков; любовь бесконечно нежная, без обмана, без ревности; климат вечно теплый; птицы постоянно поют, цветы методично благоухают; везде небесная музыка, прелестные пейзажи, оживающие статуи, торжествующая любовь. Собственно не торжествующая, ибо торжество предполагает выход из другого состояния, здесь же все статуарно, нет желания, ибо оно удовлетворено в зародыше, нет жертвы, ибо нет несправедливости; нет энергии, потому что стремиться не к чему. Это не счастье, а блаженство скуки, эгоизм вдвоем. Долгие годы наслаждается им Фауст и вдруг начинает чувствовать глухое беспокойство: любить и чувствовать еще слишком мало; он хочет знать и понять, постичь причину сущего, решать задачу, которая мучила его еще на земле. Он заново проходит путь, которым шли древние мыслители: вспоминает всю историю человеческого ума и научные открытия, бросающие свет на создание мира. Это первый выход из

[a] «Счастье» Сюлли Прюдома (*франц.*).

блаженной скуки – пока в сферу отвлеченного мышления, но эгоистический покой лишь отчасти нарушен, потому что искания Фауста лишь обобщили его интересы, но он сам продолжает стоять в их центре. Он и все; но вот раздается диссонанс: они и другие. Как в одном из сонетов «Epreuves»[a] поэту слышится крик работника-раба, раздавленного глыбой при постройке пирамиды, так до Фауста долетают с земли голоса, молящие о помощи, о справедливости. Воспоминание о людях, оставленных среди борьбы и страданий, волнует его совесть. Ему хочется ответить им, прийти к друзьям с радостной вестью о надежде – и Фауст и Стелла летят на землю на крыльях смерти. Бессмертное счастье на планете досказывается состраданием, готовностью жертвы, движением противоречий, счастьем желания, хотя бы и неудовлетворенного. Мы возвращаемся к нашему пониманию счастья – горя, к stances'ам[b] Prudhomme'а, написанным лет двадцать тому назад:

Non, le paradis vrai ressemblé á la patrie:
Mon père en m'embrassant m'y voudra recevoir,
J'y foulerai la terre, et ma maison chérie
Réunira tous ceux qui m'ont dit: Au revoir!

En moi je sentirai les passions renaître
Et la chaude amitié qui ne trahit jamais,
Et tu m'y souriras la première, peut-être,
O toi, qui sans m'aimer as su que je t'aimais.

Mais je n'y veux pas voir la nature amollie
Par la tiède ferveur d'un éternel printemps.
J'y veux trouver l'automne et sa mélancolie
Et l'hiver solennel, et les étés ardents.

Voilà mon paradis, je n'en conçois pas d'autre;
Il est plus humain, s'il n'est pas le plus beau;
Poètes, pures esprits, je vous laisse le vôtre
Plus effrayant pour moi que le nuit du Tombeau[c].

---

[a] «Испытания» (*франц.*).

[b] Стансам (*франц.*)

[c] Нет, истинный рай подобен родине: отец мой, обнимая меня, захочет принять меня там, я буду и там попирать землю, и мой любимый дом соединит всех, кто сказал мне: До свидания! Я почувствую там, как страсти мои воскресают и горячая дружба, никогда не изменяющая, и там, быть может, ты улыбнешься мне первая, о ты, которая, не любя, знала, что я тебя люблю. Но я не хочу увидеть там природу, расслабленную влажной теплотой вечной весны. Я хочу встретить там осень и ее меланхолию, и суровую зиму, и знойное лето. Вот каков мой рай, другого я не представляю себе. Он более человечен, если не самый прекрасный. Поэты, чистые духи, вам я оставляю ваш рай, более страшный для меня, чем мрак могилы (*франц.*).

Счастье—горе возвращают нас к удовольствию—страданию и к приложению этого понятия к явлениям поэзии.

Цель драматической поэзии, по мнению Dallas'a, доставить именно такое смешанное удовольствие, вызвать удовольствие из контраста со страданием. Таким образом комментируется известное учение Аристотеля о жалости-сострадании и ужасе как основных элементах трагического впечатления. Жалость возбуждается зрелищем действительного страдания, ужас состоит в ожидании страдания грядущего, неминуемого, хотя и неизвестного ему горя. Удовольствие трагедии получается в контрасте с этим страданием, возбуждающим жалость и ужас.

Тот же самый анализ прилагается и к комедии, но здесь Далласу приходится отказаться от Аристотеля и признать с Платоном, что удовольствие комедии смешано со страданием. «La malignité naturelle aux hommes est le principe de la comédie»[a], – сказал Мармонтель; «La comédie plait à la malignité de l'homme», – повторяет Saint-Marc Girardin[b] [42*]. Но еще ранее их Филип Сидней указал на подобные же причины комического смеха – в несоответствии известных предметов нам самим и природе вещей; мы смеемся, например, над безобразием, над неудачей, над Геркулесом в бороде и со свирепым видом сидящим у ног Омфалы и т. п.[43*] Таким образом, и удовольствие комедии получается из отрицания, ее материал – физическое или нравственное безобразие или неустройство, которое, пожалуй, легко подвести под категорию страдания.

II. Pure pleasure. Существует ли *чистое удовольствие*, не смешанное с чувствами боли и страдания? Мы можем усомниться в этом, если заменим последнее понятие понятием контраста. Ограничимся передачей существующих взглядов. В разговоре с Протархом Сократ ответил на это утвердительно; прямые и кривые линии, плоскости, пересекающиеся под правильными углами, цвета и чистые и нежные звуки, в некоторой степени ароматы – все это безотносительно прекрасно и доставляет соответствующее удовольствие, т. е. безотносительное, свободное от всякого чувства боли и страдания. К ним можно еще присоединить удовольствие знания, приобретению которого не предшествует никакое страдание, никакое томящее ощущение недостатка, утрата которого не отзывается болью. Таково, в сущности, и определение Аристотеля: у него, как и у Платона, чистое удовольствие доставляется: 1) приятными ощущениями чувств; 2) удовлетворением знания ради знания. В том и другом случае не представляется никакого выхода из страдания, и возможное неудовлетворение не отзывается никаким болезненным ощущением недостатка. Это первичный факт, характеризующий этот род приятных впечатлений. Вместе с тем он определяет и его второстепенные признаки. Так как нет никакого выхода из страдания, то нет и никакого движения, никакого заявления действия;

---

[a] «Природная злоба человека есть основа комедии».

[b] «Комедия нравится человеческой злобе».

если то, что мы назвали смешанным удовольствием, необходимо предполагает энергию, то здесь эта энергия или не вызывается, или пришла к успокоению, к гармонии. Далее во всех определениях красоты главною чертою выставляется гармония, гармоническая деятельность (ср.: *Dallas*, t. II, p. 103), красота доставляет наслаждение, не смешанное ни с каким болезненным чувством; *красота и есть коррелят чистого удовольствия и его вызывает* (ib., стр. 99). Отсюда приложение теоретического факта к вопросу об искусстве ясно само собою: если искусство стремится доставить чистое удовольствие, оно достигает цели изображением красоты. Какие роды искусств и какие специальные отделы поэзии удовлетворяют этой цели, это у Далласа изложено неясно. Он то указывает на пластику и лирику (ib., стр. 98), то говорит об эпосе и «Илиаде» (стр. 103). Ясно одно, что драма, основанная на действии и доставляющая нам удовольствие, смешанное с чувством страдания, не подходит под эту категорию – оттого она и рассмотрена в предыдущей. Драматическое не есть по необходимости прекрасное; мы находим даже такое утверждение, что «драма как искусство находится вне границ красоты» (стр. 100).

III. Hidden pleasure. Но драматическое и прекрасное вовсе еще не покрывается понятием поэтического, т. е. того, что собственно составляет суть поэзии и дает ей название. Произведение может быть в высшей степени драматическим и не быть ни поэтическим, ни прекрасным; и так в каждом отдельном случае, с какого бы числа целого ряда мы ни начали. К этому различению надо приучиться, чтобы понять мысль автора. Берем его примеры. Леди Констанция говорит австрийскому герцогу:

Не покоя –
Войны мне надо. Мне покой – война!
Стыдись, австриец, за свою добычу:
В крови добыча та, лиможский граф!
О раб, злодей, убийца, трус, презренный;
В боях ты мал – ты в подлостях велик,
Силен ты с тем, чья сторона сильнее!
Удачи рыцарь, ты на бой готов
Тогда лишь, как капризная богиня
Согласье даст тебя оберегать!
Ты власти льстец, клятвопреступник ты!
Не ты ли здесь, дурак низкопоклонный,
Кричал, ломался, клялся за меня?
Не ты ль, холоп с холодной рабской кровью,
Как гром, слова здесь сыпал в пользу нашу?
Не ты ли звался воином моим?
Не ты ль просил, чтоб вверилася я
Твоей звезде, твоей судьбе и силе –
И вслед за тем отпал к врагам моим?

И ты на латах носишь кожу льва?
Кинь прочь ее и поскорей на плечи
Себе телячью кожу навяжи.

(Король Джон, д. III, сц. 1, *пер. Дружинина*, изд. Гербеля, т. II, стр. 321.)

Это полно страсти и движения и вполне драматично, но не дает повода говорить об изящном или поэтическом. Прекрасно, напротив, следующее место у Southey: «Что за чудная ночь! Росяная влага наполняет молчаливый воздух; нет тумана; ни облака, ни пятнышка на чистом небе; в полном блеске катится там в темно-синей бездне священный месяц; под его прямым лучом пустыня стелется далеко кругом, как океан, окаймленный небом. Что за чудная ночь!»[44*] – Это красиво, но не драматично, и поэтическим это описание назвать нельзя, как, например, известную балладу «The twa Corbies»[45*], к которой, наоборот, не подходит ни определение драматичности, ни определение красоты: «Гуляя один, я услышал, как два ворона жалобно каркали. Один говорит другому: куда-то мы отправимся сегодня обедать? Вон там, за старым тыном, я знаю, лежит недавно убитый рыцарь, и никто не знает, что он лежит там, знают про то лишь его ястреб, его собака да его прекрасная леди. Собака – та пошла на охоту, ястреб полетел добывать дикую птицу, а его леди слюбилась с другим. Мы можем славно пообедать. Ты сядешь на его белое тело (hause bane), я выклюю его добрые голубые очи; вытеребим его золотые кудри и выложим наше гнездо, когда оно будет пусто. Многие станут вздыхать по нем, но никто не узнает, куда он делся: над его белыми костями, когда они обнажатся, ветер будет гулять во веки».

Эти определения драматического, изящного и в собственном смысле поэтического настолько не исключают друг друга, что первые два непременно подчиняются последнему как верховному условию всякого искусства. Если драма достигает удовольствия смешанного, доставляемого сознанием, что известное страдание побеждено; если другие искусства и, например, лирика, дарит нас чистым удовольствием красоты, то всякое искусство вообще, насколько оно искусство, необходимо удовлетворяет еще одному высшему требованию: оно должно доставить нам то удовольствие, которое Даллас готов назвать un je ne sais quoi[a] и которое он не менее темным определяет удовольствием тайным, скрытым, hidden pleasure, бессознательным, безотчетным чувством. Мы наперед назовем его удовольствием воображения[27].

III

Определение Далласа «бессознательного удовольствия» как специальной цели поэзии привело нас к вопросу о фантазии, к тому отделу шереровской Поэтики, который мог бы быть назван учением о продук-

[a] Неизвестно что (*франц.*).

тивных силах поэзии; к попыткам определить поэзию с точки зрения ее *процесса*.

Политико-экономы различают три фактора производительности, говорит Scherer: природу, капитал и труд. Не эти же, но сходные факторы участвуют и в поэтической продукции, продолжает он, играя аналогиями, в сущности ничего не доказывающими[28]. Вечным фактором является, во-первых, *природа*: всегда та же и постоянно обновляющаяся; все явления действительного мира и выводимые из них заключения дают поэту неистощимый материал; но он созерцает природу не как другие люди, а глазами поэта (стр. 148). В этом, стало быть, все дело; тот же объект, природа, но в особом понимании и освещении; иначе отнесется к известному явлению света и образов естествоиспытатель и поэт, по крайней мере иначе обобщат и воспроизведут его. Сортировка поэтического содержания по трем царствам природы может вызвать улыбку: так гётевское «Granit» относится к области минералогии, песнь Миньоны «Kennst du das Land»[a] – к ботанике и т. д. (стр. 209)[46*].

Капиталу соответствует в поэзии такой же фактор: это – поэтическая традиция, накопившаяся веками, унаследованные сюжеты и формы, которые поэт находит готовыми[47*]. Что в том или другом отношении сделано было его предшественниками, может изощрить его глаз, обогатить его технику (стр. 148). Мне кажется, что здесь сказано слишком мало: поэт не только изощряется и обогащается преданием, он им связан, его личная продукция отправляется одновременно и от природы, и от готовых форм ее идеализации; эпигоны-подражатели обыкновенно и не заглядывают в первую, ограничиваясь вторыми, но это лишь одностороннее проявление процесса, неизбежного для всякого художника: его творчество не может отрешиться от преданий предыдущего, как и наши сновидения при одинаковой интенсивности разнообразно отражают в своем содержании и образности впечатления той или другой культурной среды. Для внешней истории фантазии, для истории поэтических образов этот факт крайне важный, не нашедший анализа в поэтике Шерера. На его значение мы укажем впоследствии.

Перейдем к последнему фактору Шерера, к тому, что в области поэзии он называет *трудом*: разумеются приемы, по которым поэт усвояет себе предание, умножая капитал новыми заимствованиями из поэтического материала природы (стр. 148). Мы приходим к вопросу о психических свойствах того акта, которому и свойственно название поэтического творчества. Эти свойства объединяются понятием *фантазии*[29].

Первый, внесший в эстетику это понятие, был Сольгер[48*]; он же пытался разграничить фантазию, хотя и не совсем ясно, с воображением. Фантазия описывается фантастически: в священных покоях души она обитает, как боги; дыхание божие, она является существенным, жизненным принципом этой души; то же самое пламя, которое, горя

---

[a] «Ты знаешь край» (*нем.*).

на алтаре божества, освещает внутренность души, питает вместе с тем и ее особое жизненное пламя. Эта божественная сила неизменна; изгнанная в непостоянные условия конечного, она освобождена от его бесконечной расторженности. Хотя человек и родится во времени как особь, в глубине его особности живет, что не родится и не умирает: открывающееся в нем божество, остающееся тем же в каждое мгновение его жизни, в каждом положении, в какое ни поставит его действительность; как высшее единство его существа, оно проникает все его действия, его чувственность, деятельность различающего и связующего ума и самостоятельное проявление рассудка в воле. Определение Жан-Поля[49]* и того поэтичнее; кстати мы узнаем, на какой относительной высоте табели о рангах находятся родственные друг другу фантазия и воображение. «Воображение (Einbildungskraft) относится к фантазии (Bildungskraft) как поэзия к прозе. Она лишь высокая степень памяти, которая образы воспроизводит живее. Им обладают и животные, потому что они также видят сны и способны пугаться. Настоящее воображение – поэтическая способность – есть нечто высшее: она душа душевного мира, первичная стихия всех других способностей, представляющихся как бы разветвлениями: таковы остроумие, способность схватывать контрасты и т. п. Но ни одна из них не сравняется с воображением, творящим из разрозненных частей нечто целое; тогда как другие способности, опирающиеся на опыт, только открывают отдельные листки из книги природы. Из частиц мира воображение творит новые миры. Оно всему подводит итог, даже бесконечности вселенной. Поэтический оптимизм – его преимущественное свойство: отсюда красота форм, населяющих идеальный мир, и та свобода, с какой подобно болидам движутся существа в этом эфире. Оно некоторым образом приближается к ним и заставляет блестеть перед нашим смертным оком то абсолютное, бесконечное, которое ум в состоянии лишь представить себе. Уже в жизни оно проявляет свое свойство – все украшать, проливая свет на серые и дождливые дни удаляющегося от нас прошлого, одевая их блестящими цветами радуги. Оно – богиня любви, богиня юности. Всякий клочок жизни, о котором мы воспоминаем, горит в удалении, словно страна в небе: это – воображение создало из отрывков это светлое прозрачное целое. В противоположность Орфею мы обретаем нашу Эвридику, когда оглядываемся назад, и теряем ее, смотря вперед» (*Paul J. Richter.* Vorschule der Aesthetik).

В популярной поэтике Готшалля, второе издание которой (1870 г.) лучше всего доказывает тугую живучесть гегелевских учений, вся эта поэтическая система поэтических сил приведена к краткости обиходной заповеди: воображение только воспринимает прекрасное в природе со всей его случайностью, его материальной неясностью; оно дым – как воспоминание мира. Фантазия – сила высшего разбора, способность чистого созерцания, становящаяся на высшей ступени силой художественного творчества. И та и другая почерпают свои образы из внешнего мира, но фантазия также из мира идей, которые она прозре-

вает (hineinschaut) в этой внешности. Воображению грезится, фантазия творит и т. д. (*Gottschall.* Poetik. 2. Ausg., I, p. 101).

Во всех этих определениях фантазии она является как особая психическая сила, которой указывается область деятельности. Эта деятельность, ее характеристика и результат – поэзия – это есть искомое, пока не определенное, и в объяснение которой лишь предлагают гипотезу фантазии. Но она в свою очередь искомое; что это: в самом ли деле особая сила, творческая способность, или результат обычного психического *процесса*, потенцированного исключительными условиями? Вопрос, как мы видели, далеко не лишний; если определение поэзии со стороны ее *содержания* (красота) и *цели* (удовольствие) не привело нас к обособлению понятия, то, быть может, мы подойдем к нему ближе, анализируя *процессы* поэтического творчества; в этой связи обоюдно осветятся и посылки и результат, фантазия и поэзия.

На фантазию как психический процесс обратила внимание новейшая немецкая психология, но в истории реальной разработки вопроса нельзя обойти английских эстетиков. Можно смело сказать, что то же самое значение, какое имеет красота для немцев, у англичан получило imagination: вещее слово, таинственное Sesame арабской сказки, перед которым раскрываются тайники эстетических сокровищ. Я хочу только сказать, что здесь вопрос был поставлен реальнее, на единственный путь, на котором можно было ожидать положительных результатов от исследования; я вовсе не думаю утверждать, что это исследование было сделано и что результаты получились. Но в такого рода работах важна уже одна постановка вопроса, обратившая эстетику к изучению тех внутренних процессов духа, которые обусловливают художественное творчество. На первый раз эти процессы объявились особой силой – imagination. Известно, что Шекспир считал воображение одним из специальных свойств поэта, любовника и фантаста:

> The lunatic, the lover and the poet
> Are of imagination all compact[50*].

Разделяя область литературы на историю, науку и поэзию, Бэкон (Advancement of learning) приурочивал их к трем главным способностям человеческого духа: памяти, разуму и воображению[51*]. Приведем его собственные слова: «Отделы человеческого знания отвечают трем отделам человеческого понимания, этого обиталища знания: история отвечает памяти, поэзия воображению, философия разуму... Поэзия есть часть знания, размером слов большею частью ограниченная, но во всех других отношениях в высшей степени свободная; она существенно относится к воображению, которое, не будучи связано законами материи, может по благоусмотрению соединять раздельное в природе и разделять, что в природе связано, производя, таким образом, незаконные браки и разводы вещей. Pictoribus atque poetis[52*] и т. д. Поэзия понимается в двух смыслах: по отношению к словам и к содержанию.

В первом смысле под нею разумеется лишь характер стиля, и она относится к искусствам речи, что нас в настоящее время не касается; во втором значении она, как сказано, составляет один из главных отделов знания и не что иное, как вымышленная история (feigned history), которая одинаково может быть выражена в прозе и стихах. Назначение этой вымышленной истории – доставить некоторую тень удовлетворения человеческому уму в тех случаях, когда природа вещей в нем отказывает вследствие относительного несовершенства природы сравнительно с духом: вот почему, согласно требованию этого духа, в поэзии более полного величия, более справедливого блага, более абсолютного разнообразия, чем какое может быть найдено в предметах природы. События и происшествия настоящей истории не имеют того величия, которое удовлетворило бы человеческий ум; оттого поэзия вымышляет события и действия, более величественные и героические; история предлагает результаты действий, не всегда соразмерные заслугам добродетели и порока, – поэзия измышляет более справедливые возмездия и более согласные с откровениями промысла; история изображает деяния и события более обыкновенные и не разнообразные – поэзия оделяет их необычайностью. Таким образом, кажется, она служит великодушию, нравственности и удовольствию, почему всегда думали, что в ней есть нечто божественное, ибо *она возвышает дух, подчиняя его желаниям образы вещей, тогда как разум подчиняет дух природе вещей*... В этой третьей части знания, т. е. поэзии, я не могу указать никаких недостатков: оно поднялось, как растение, вырастя от роскошного плодородия почвы, не будучи посеяно, и распространилось шире всякого другого рода»[53]*.

В этом определении есть черты, напоминающие аристотелевскую доктрину или перенесенные из нее; важно то, что здесь они подчинены одной психологической категории, которую нам называют, и что от характеристики поэтического дела нам предоставлено заключить к характеристике воображения как творящей в поэзии силы. Правда, в другом месте труда, из которого сделана предыдушая выписка, Бэкон как будто сам смягчает резкость своего распределения деятельных сил духа по категориям знания; он даже склонен слить эти границы, но заключение, хотя и ослабленное, по-прежнему приводит нас к связи поэзии и воображения: «По отношению к качествам человеческого духа знание двояко – говорит Бэкон, – одно касается его понимания и ума, другое его воли, желания и чувства; первое дает положение, решение, второе обусловливает действия и исполнение. Воображение является деятелем или вестником в той и другой области, в области суждения и исполнения (in both provinces, both the judicial and the ministerial): чувство отсылает к воображению прежде, чем разум произнес суд, и разум отсылает к воображению прежде, чем этот суд может быть приведен в действие. Только этот Янус – воображение обладает двумя разными лицами: обращенное к разуму носит печать истины, обращенное к действию – печать добра, но все же это лица такие,

Quales decet esse sororum[54*].

Вместе с тем воображение не только вестник, но, помимо этой обязанности, обладает или по крайней мере овладело немалым самостоятельным значением. Аристотель справедливо сказал, что «дух ищет такую же власть над телом, какую господин над рабом, но что разум имеет над воображением такую же власть, какую начальник (a magistrate) над свободным гражданином, который в свою очередь может достигнуть власти. Ибо мы видим, что в делах веры и религии всегда старались действовать уподоблениями, типами, притчами, видениями и грезами. И в другом случае, во всех убеждениях, вырабатываемых красноречием, и других впечатлениях того же рода, маскирующих под крашеной личиной настоящий вид предметов, путь к разуму открывает нам опять же воображение. Несмотря на все это, я не вижу нужды изменять предложенное деление, так как не нахожу науки, которая была бы исключительно областью воображения. Что до поэзии, то она скорее игра, удовольствие воображения, чем его необходимая цель и задача (For as to poesy, it is rather a pleasure or play of imagination, than a mark or duty thereof)»[55*].

С легкой руки Бэкона все английские эстетики, литературные критики и поэты говорят нам о воображении как специальной поэтической силе. Эддисон писал essay об удовольствиях воображения, Экенсейд – длинную поэму; Джонсон определил поэзию как искусство соединять приятное с полезным, удовольствие с истиной, призывал воображение на помощь рассудку. Эстетические суждения Кольриджа не выходят из границ, намеченных Бэконом; известно, что он носился с идеей написать большое сочинение о поэзии и поэтической алхимии, в основе которого должно было лежать исследование о том, что он любил называть продуктивным логосом (productive Logos), другими словами: воображение. Одно из определений Шелли[30] было, что «поэзия в общем смысле может быть названа выражением воображения»; у Рескина «поэзия есть подсказывание воображением высоких мотивов, высоких ощущений»; у Ли Гента она попеременно, но всегда в одном смысле называется imaginative passion, passion for imaginative pleasure – «выражение страсти к истине, красоте и силе, воплощающее свои создания посредством воображения и фантазии и размеряющее свои слова по принципу единства в разнообразии»[56*]. Таково, в сущности, и определение Далласа в его первом труде, Поэтике (An Essay on poetry. By E. S. Dallas. London, 1852); поэзия – *imaginative pleasure, удовольствие воображения или, полнее, imaginative harmonious and unconscious activity of the soul*: тот род гармонической, бессознательной душевной деятельности, который состоит в упражнении воображения. В критике на эту книгу Далласа Мэссон пытался ближе определить это существенное понятие английской эстетики[31]. «Поэтическая способность или способность воображения состоит в *умственном произведении нового или искусственного конкрета*; поэтическим гением или темперамен-

том называется *то расположение духа, которое обыкновенно или преимущественно влечет к этого рода умственному занятию...* Это разом отличает поэзию во всех ее видах, в стихах и прозе, от всех других форм литературы. В литературе научной или излагающей господствует направление к отвлечению, к возведению фактов и явлений природы к общим представлениям ума и формам языка. В литературе красноречия или нравственного вразумления цель состоит в том, чтобы направить ум к известной цели или привести его в желанное состояние. Но отдельно от них и отлично от той и другой существует еще литература конкрета, цель которой – изображать факты и явления природы и жизни или создавать из них новые, конкретные целые. Есть люди, которым нравятся известные события по той простой причине, что они случились, или они могут представить их себе случившимися; люди, которым, например, доставляет наслаждение узнать, что в такое-то или другое время какой-нибудь рыцарь в военных доспехах проезжал по этой дороге или тому мосту; которых может бесконечно интересовать тот факт, что у Суллы лицо было в белых и красных пятнах, так что афинский остряк сравнил его с тутовой ягодой, опущенной в муку; люди, способные возвратиться к известному моменту прошлого и даже остановить его на время, как в картине, к тому моменту, например, когда Манлий падал с тарпейской скалы и кровавая смерть была еще впереди или когда Мария-Антуанетта лежала под гильотиной и топор еще не опустился. Такие люди, способные увлечься созданиями собственной фантазии или фантазии других, – настоящие поклонники конкрета. Насколько эта литература конкрета, назначенная удовлетворить подобным требованиям духа, занимается действительными событиями прошлого, какие сохранила память, – она отходит в область *истории*; все, остающееся вне этого обобщения, принадлежит *поэзии или литературе творчества.* Мы, разумеется, говорим теоретически; на практике, как известно, обе области сливаются, историк нередко выказывает поэтическую фантазию, как, с другой стороны, поэт часто переходит к описанию, становится историком» (ib., p. 422–423). Таким образом, «поэтическое направление есть направление к такого рода умственной деятельности, которая состоит в произведении или, лучше, выделении умом известного искусственного конкрета; поэтический гений есть природная склонность ума к подобного рода деятельности» (ib., p. 424). Под конец определение еще раз формулируется в размерах короткой аксиомы: «Поэзия – это мышление, выраженное языком конкретного обстоятельства» (ib., p. 437).

Даллас еще раз вернулся к вопросу о фантазии в другой своей книге, пытавшейся, как мы видели, построить теорию поэзии на ее цели – удовольствии. Его hidden pleasure[a], в сущности, удовольствие воображения. Учение о нем, в котором автор ставит одну из главных заслуг своего труда, следующее. Воображение определяли до сих пор различ-

[a] Скрытое удовольствие (*англ.*).

но: одни не отделяли его от памяти или даже отождествляли с ней, то подчиняя его категории памяти, то, наоборот, подчиняя последнюю категории воображения (Аристотель, Вольф, Гоббс, Локк, Юм, Мальбранш, Декарт). С этой точки зрения воображение – это смутная, заглохшая память. Другие, наоборот, склонны были открыть в воображении элемент страстности и отвести его к области явлений чувства. Таково второе определение Декарта и большое число английских от Шекспира и Бэкона до Томаса Брауна[57]* и Шелли. У Шекспира fancy употребляется в смысле любви, как и теперь еще, fancy – это phantasy, воображение. Были, наконец, и такие мыслители, которые отождествляли искомую психическую силу с рассудком. Мнение это восходит к ранним временам логики и школе стоиков, различавших в науке суждение и изображение; последнее и есть дело воображения, его специальная задача как разумной способности. В этой теории такие образы, как гиппогрифы, сказочные драконы и тому подобные построения, которые в обыденной речи мы привыкли относить на счет фантазии, являлись не более как entia rationis[a]. Но даже оставив схоластиков, мы найдем ту же теорию о разумности воображения у Гассенди, великого противника Декарта, у сэра Джона Дэвиса, Генри Мора, Дюгальда Стюарта, Кэрпентера[58]* и в известной степени у Д'Аламбера, когда по силе воображения он готов сопоставить с Гомером Архимеда. Это один род учений, приурочивавших факты фантазии к той или другой области психических явлений. В других учениях, наоборот, она являлась отдельной от них, совершенно самостоятельной силой, с совершенно особыми процессами и своим кругом деятельности. Такой она представлялась, как мы видели, Жан-Поль Рихтеру и вообще всей старой немецкой эстетике, предлагавшей нам вместо анализа психического явления, о самостоятельности которого нам говорят, какое-то синтетическое построение, взятое на веру, не доказанное, как deus ex machina. Что всего сильнее перечит этой гипотезе самостоятельности, это – видимая смежность фактов воображения с фактом памяти, рассудка, чувства, которая вызвала их отождествление в предыдущих теориях, а Гэмильтона заставила признать столько же родов воображения, сколько различных родов интеллектуальной деятельности. Это и есть точка отправления Далласа: воображение не есть какая-то особая психическая сила, особая способность; оно не есть исключительно память, исключительно рассудок или чувство – оно то, и другое, и третье, оно – *их функция, выражение их бессознательной автоматической деятельности*[32].

Это требует объяснения, в котором я следую Далласу.

Факт бессознательной деятельности души лишь в недавнее время завоевал себе место в философии. Уже Лейбниц поставил его, хотя не ясно. Теперь о нем трактует немецкая психология, его принимают Гэмильтон, Милль и Спенсер. Как ни странно, кажется, говорить о бес-

[a] Создания рассудка (*лат.*).

сознательной мысли, о безотчетных движениях памяти, факт существует и не может не обратить на себя внимания психолога. «Мы живем в двух концентрических кругах мысли, – говорит Даллас, – внутренний круг, который мы сознаем и который мы можем представить себе освещенным, и внешний, темный, к которому мы относимся бессознательно. Между внешним и внутренним кругом, между нашим сознательным и бессознательным существованием происходит постоянно свободный, незаметный для нас обмен. Целые ряды мыслей проходят взад и вперед, из мрака к свету и из света к мраку. Когда мысль переходит из внутреннего круга во внешний, она исчезает там, мы ее забываем и не знаем, что с нею сталось. По прошествии известного времени она возвращается снова, обогащенная и измененная, как будто не та, что прежде, так что мы и не в состоянии признать ее... Что происходит в этой внешней области мысли, вне расчета нашей воли и большею частью помимо сознания, и составляет то, что мы привыкли называть воображением» (t. 1, ch. I, p. 207–208). В оправдание этих общих мест Даллас предлагает анализ бессознательных процессов духа по категориям рассудка, памяти и чувства, к которым предыдущие теории поочередно приурочивали воображение. Из разбора оказывается, что не только эти процессы имеют место, но что мы издавна приучились объяснять многие из них игрой воображения, хотя и не отдаем себе отчета в научной состоятельности этого объяснения.

Начнем с процессов памяти. Мы не только стараемся припомнить, что в данное время не присуще нашему сознанию, но о чем не знаем, существовало ли оно там когда-либо. Сплошь да рядом этот факт бессознательности удваивается, мы ищем в памяти факта, которого там и не находим, и, чтобы напасть на него, стараемся насильно забыться, отвлечь мысль в другую сторону от искомого и иногда припоминаем, что надо, среди постороннего разговора; таким образом, воспоминание не только предваряется забвением факта, но и забвением того обстоятельства, что мы старались его припомнить. Явлению бессознательной памяти существуют тысячи примеров, так что легко прийти к заключению, что ум, собственно говоря, ничего не позабывает: «Чем он овладел однажды, то он удерживает, до смерти не выпуская. Мы знаем более, чем думаем и сознаем, верная мысль бережет втайне, что бы мы ей ни вручили. Таким образом, раскрывается перед нами странный феномен – знания, которыми мы обладаем, пользуемся и которого, тем не менее, не сознаем, и не только не сознаем временно, но иногда в течение всей жизни» (t. I, p. 211). Даллас рассказывает по этому поводу о графине Лаваль, говорившей во сне на каком-то языке, в котором никто из окружающих не мог добиться смысла. Раз, когда она сделалась больна, за ней ходила служанка из Бретани; в непонятных словах она признала бретонские. Оказалось, что графиня родилась в Бретани и в детстве научилась болтать на языке, который потом забыла, а между тем ее память удержала звуки, смысл которых ей самой был непонятен[33]. Другой пример: иногда мы припоминаем во всей жи-

вости и подробности факты, случившиеся вокруг нас, когда мы были безнадежно больны и, казалось, не имели ушей, чтобы слышать, и глаз, чтобы видеть. Гуляя в окрестностях Оксфорда, Шелли был поражен одним ландшафтом, который перед тем он никогда не видел, а между тем смутная память подсказывала ему, что он видит его не в первый раз. Долгое время спустя воспоминание об этом странном факте еще приводило его в какой-то мистический ужас; между тем это был только факт бессознательной памяти: известный вид мог вызвать в нем путем разных ассоциаций, последовательностью которых он не в состоянии был овладеть, представление, казавшееся совершенно заглохшим. Но еще несомненнее, что в подобных случаях мы очень склонны говорить об игре воображения, хотя бы болезненной. Капитан Маррьэт[59]* рассказывает о себе, как один из матросов его корабля упал в море, а он бросился за ним, чтобы спасти его. Вынырнув на поверхность воды, он увидел себя в море крови; сообразить, что акулы были вблизи, что несчастный матрос стал их жертвой и его собственная жизнь висела на волоске, было делом одной минуты. В одно мгновение ока вся прошлая жизнь предстала перед ним, все, что он когда-либо делал, думал или говорил, такие мелкие события из его далекого прошлого, память о которых, казалось, совершенно изгладилась. Это, очевидно, явление бессознательной памяти, оно так сознавалось. Но могут быть и такие комбинации, где мы склоннее говорить о воображении, потому что не в силах уследить те посредствующие ассоциации впечатлений, которые связывают крайние члены целого ряда. Отчего, например, напев методистского гимна возбуждает в известном человеке впечатление снежного дня, картину снеговой бури? Гимн поется на мотив шотландской народной песни, который сам не что иное, как переложенный на другой ключ мотив другой народной песни, слышанной когда-то в юности, где в первом стихе говорится о метели. Вот это впечатление, заброшенное где-то в темном уголке памяти, и соединяется для нас с напевом методистского гимна; мы только забыли посредствующие ассоциации впечатлений (обе шотландские песни), потому и говорим о необъяснимой игре воображения[34]. Но таких предшествующих звеньев может быть в другом случае и более, и они легче могли забыться; тем легче мы говорим о воображении, не подозревая, что в основе всего лежит факт памяти.

Переходя к разбору бессознательной деятельности мысли, Даллас указывает не только на явления сна и сомнамбулизма, но и на примеры совместной, иногда очень сложной умственной работы. Мы разбираем ноты, и в то же время играем на фортепиано, и можем вести разговор с окружающими. Очевидно, не ко всякому из этих актов мы относимся с одинаковой степенью сознательности. Писец, которому Вальтер Скотт диктовал свои романы, очень скоро заметил, что у него одновременно находились в работе два ряда мыслей: когда одна фраза диктовалась, другая уже слагалась мысленно, хотя неодинаково сознательно; отчего случалось, например, что одно какое-нибудь слово из

этого второго ряда забегало невзначай в фразу, находившуюся тогда под пером писца, где оно было вовсе не у места, тогда как в следующую за тем оно вставлялось само собою безо всякого насилия и противоречия (entertained вм. denied[a])[35].

Следующие примеры всякий, вероятно, встречал в своем ежедневном опыте: вы ищете разрешения трудной задачи, напрасно стараетесь привести к одному знаменателю накопившиеся мысли, требующие теоретического разрешения, – и это решение является у вас потом совершенно случайно, когда вы уже устали искать и о нем забыли, будто каким-то наитием. Изыскивая средние термины для своих силлогизмов, Авиценна горячо молился Аллаху, да пошлет он ему искомое; анекдот рассказывает далее, что эти средние термины объявились ему во сне, как тот стих Томаса Кэмпбела, с которым он возился целую неделю, и раз, проснувшись ночью, нашел его в голове совсем готовым. Подобное рассказывается о Кольридже[60]*. Математик Maignan продолжал во сне свои математические выкладки и просыпался иногда от удовольствия сделанного открытия; Кондильяк кончал мысленно главы своего труда, которые, ложась в постель, он оставил незавершенными. Эберкромби рассказывает об одном адвокате, которому предстояло решить очень запутанное дело, сильно его беспокоившее. Жена видела, как он поднялся ночью, что-то писал у своего стола и снова лег. Утром он рассказал ей, что видел интереснейший сон: ему представилось, что он самым наглядным образом выяснил запутанность предстоящего дела; он много бы дал, если б ему удалось припомнить сон. Подойдя к столу, он нашел там решение совершенно готовое: он записал его ночью.

Я выбрал лишь немногие из числа анекдотических примеров, собранных Далласом, может быть, самые крайние. Как бы то ни было, нет сомнения, что многие из них дают повод в обыденной речи говорить о силе воображения, о расстроенном, возбужденном воображении.

Бессознательные явления чувства, в форме любви, инстинкта, симпатии, известны более других, и о них я буду говорить лишь поскольку они сплошь да рядом приводят нас к тому же определению, к какому, мы видели, не раз приводились явления только что рассмотренных нами психических категорий. Говоря, например, об инстинктах беременной женщины, мы обыкновенно ссылаемся на воображение. В других случаях мы непоследовательны. Мы говорим о симпатической заразительности смеха и зевоты, потому что смеемся и зеваем, когда кругом нас зевают и смеются. Но когда св. Бернард проповедует по-латыни немецким крестьянам, возбуждая в них восторг и готовность идти на освобождение Гроба Господня, мы твердим о воображении, тогда как здесь обнаружилась та же сила симпатии, симпатии не к словам проповедника, которые никто не понимал, а к его движениям, одушевлению, к его восторгам. Это тот же факт, что и заразительность смеха.

---

[a] Развлекал [вместо] отказал (*англ.*).

Таким образом, явления бессознательной мысли, бессознательной памяти и чувства не только постоянно переносятся нами на воображение, не то по ошибке и потому, что так принято, не то по смутному сознанию их тождественности, но приводят нас к положительному, теоретическому отождествлению. Область воображения – это вся область бессознательных процессов духа; игра воображения – это свободное, безотчетное движение процессов, совершающихся в этой области; то, что мы называем удовольствием воображения, достигается теми средствами, которые вызывают это движение или помогают ему развиться. Это и есть высшая цель всякого искусства[61]*.

Обратимся к соответствующему отделу Поэтики Sherer'а (стр. 160 и след.)[36].

«Весь процесс, ведущий к созданию художественных произведений, начиная с зарождения поэтического мотива до его окончательной разработки в слове и ритме, может быть назван процессом фантазии», – говорит он. Но что такое фантазия? Ясно, что она в близком родстве с памятью; может даже подняться вопрос, не совпадает ли она с последней. Шерер склонен отождествить их; там и здесь дело идет о воспроизведении старых представлений. Возможно ли воспроизвести представление в формах, совершенно тождественных с первым восприятием его? Некоторые психологи отрицают это, принимая, что каждое воспроизведение соединено с изменением; мы говорим о большей или меньшей точности памяти. Если представление воспроизведено не совсем точно, изменение совершилось; это изменение старых представлений и есть дело фантазии: она – изменяющее воспроизведение (verwandelnde Reproduction). Изменился, например, порядок старых представлений, так что они являются в новой связи или даже в нескольких, ибо возможны различные сочетания, из которых каждое вызывает новый ряд представлений. Это – работа фантазии, не созидающей свои образы из ничего, а воспроизводящей их из глубины памяти: памяти о личном прошлом либо об образах, созданных фантазией других поэтов.

Вне господства воли и без сознательной цели, но, вероятно, под влиянием физических настроений и бессознательных возбуждений фантазия создает сновидения. Значение последних для познания фантазии давно указано Жан-Поль Рихтером, Фишером и другими[37]. Фишер различает продуктивные и репродуктивные сны. Под первыми разумеется простое воспроизведение во сне впечатлений, удержанных памятью; в первых впечатления чувств принимают символические образы, и эти образы предстают в каком-нибудь положении, в связи рассказа. И на этот раз мы имеем дело не с созданием чего-то нового, а с сочетанием старого, с репродукцией: впечатления, обусловленные известным раздражением чувств, вызывают в душе другие, с ними сродные из многих накопившихся, и вступают с ними в связь. Таким образом, неправильности в сердцебиении и обращении крови вызывают видения страха, раздражение в полости легких – представление во

сне, будто человек летит. По Шереру тело представляется в сновидении домом, как и в мифологических поверьях (см.: *Wackernagel*, Zeitschrift f. d. Altertum, VI, 297). Но вообще в этой области исследования, как и в символике сна, многое остается пока неясным.

Те же процессы сновидения, производящие впечатление продуктивности, создания, происходят и наяву: когда какое-нибудь представление вызывает в нас ряд других, взаимно смежных; когда нас поразит какое-нибудь лицо, и мы невольно присочиняем к нему его биографию; либо, наоборот, какой-нибудь рассказ, сообщенный нам в общих очертаниях, побуждает нас вообразить себе рельефно действовавшие в нем лица.

Этот же свободный бессознательный процесс фантазии, наблюдаемый наяву и во сне, в поэзии является направленным к определенной цели. Акт творчества либо происходит всецело внезапно, зараз, как будто совершается помимо нас; либо он является сознательным, постепенным, направленным волей к известной цели: когда, например, поэту представляется сюжет в общих чертах и дело идет об изображении его в частностях. Здесь рядом с фантазией, не на смену ей, является упорядочивающая ее сила, рядом с imagination – la raison[a], возвышенная как верховный фактор поэзии, начиная с Boileau и кончая Готшедом[38].

Итак, фантазия воспроизводит ассоциации впечатлений; чем разнообразнее ассоциации, тем сильнее фантазия[39]; человек, одаренный ею, не в состоянии ни воспринять впечатление, ни сосредоточиться на нем, не связав его с целым рядом других, с ним смежных, вызываемых им; причем ряды могут разнообразиться: у иных смежность охватывает психическую область (imagination des états de l’âme[b]), у других исчерпывается образами (l’imagination des objets[c])[40]. Все дело в этой часто необъяснимой на первый взгляд смежности, в тайне этой взаимной обусловленности. Признания поэтов в этом вопросе для нас драгоценны, но и они не столько объясняют, сколько ставят вопросы. Отто Людвиг[62*] рассказывает, как зарождались и постепенно объективировались в его воображении поэтические образы: всему предшествует какое-то музыкальное настроение, переходящее в впечатление цвета; «затем я вижу образы, один или несколько, в каком-нибудь положении или распорядке: точно гравюра на бумаге того цвета или, скорее, как мраморная статуя или группа, на которые солнечный луч падает сквозь завесу того цвета. То же впечатление краски я получаю, когда меня сильно поразило какое-нибудь поэтическое произведение: если я перенесусь в настроение, какое дают стихотворения Гёте, я точно воспринимаю впечатление золотисто-желтого цвета, отливающего в червонный; Шиллер настраивает меня на ярко-пунцовый цвет; у Шек-

---

[a] Воображение – рассудок (*франц.*).

[b] Воображение душевных состояний (*франц.*).

[c] Воображение предметов (*франц.*).

спира каждая сцена является освещенной оттенком того особого цвета, в каком мне представляется вся пьеса». У Альфьери, наоборот, музыкальное настроение ассоциируется с поэтическим, предваряя его: почти все его трагедии написаны под влиянием музыки, зародились несколько часов спустя.

Физиологическо-психологической ассоциации цвета, звука и образов я далее не касаюсь; в области поэзии меня интересует ассоциация образов с образами, причины их притяжения и его законность. На почве личного самонаблюдения, откровений художников, наконец, наблюдений над стилистическими особенностями народной поэзии она лишь отчасти уследима – для ряда мелких фактов; с их анализа необходимо начать, чтобы открыть себе путь к анализу сложных, в создании которых на помощь воображению являлся и рассудок, raison рядом с imagination. Ассоциации звука, цвета и образа принадлежат к разряду первых и вместе первичных; точно так же простейшая ассоциация образов между собою – источник символа и метафоры, тогда как аллегория, сознательно распространяющая сравнение на ряды фактов, обнаруживает уже деятельность разума или остроумия. К первичным ассоциациям принадлежит, например, сближение грозы с битвой (см.: *Шерер*, стр. 116–117, 267) и далее взаимное перенесение определений из одной области в другую:

Заиграют труби, як грім на неби,
Блиснут мечэми, як мольня в небі,
Пустэ стрілочки, як дробен дощик

(*Потебня.* Объяснение малор. и сродн. народных песен. II. Колядки и щедровки, стр. 659). Поводы сближения: понятие борьбы перенесено на летние грозы, гул грозы на гул битвы или гул пира; отсюда новое сближение: битвы с пиром, вареньем пива (1. стр. 580). То же объяснение приложимо к целому ряду народных поэтических образов и сравнений: невесты с зарею (1. стр. 394), молодца с соколом, нити – связи – пряжи и т. п. Во всех этих случаях исходной точкой представляется ассоциация двух образов, но каждый из них увлекает за собой по смежности другие; получаются два параллельных ряда фактов, которые в свою очередь сопроникаются и дают повод к новым ассоциациям (сл. сказанное мною по поводу сокола-молодца в моем отчете о книге Шульца, Ж.М.Н. Просв., CCXXI, 1882, июнь, стр. 284–285)[63*]. Интерес в исследовании этих постепенных усложнений состоит в том, чтобы уследить личный момент в разработке готовых, простейших материалов сближения, ибо художник ассоциирует не только свои впечатления, но и готовые ассоциации. В этой точке свобода воображения ограничивается его историей, тем, что мы называем поэтическим преданием, что Шерер называет поэтическим капиталом. Здесь данных для анализа представляется много; чем глубже мы его исчерпаем, тем яснее выделятся и естественные границы того процесса, который мы

называем воображением. Определение получится путем ограничения. Объяснюсь примером: человек, в котором пение методистского гимна вызывает образы зимы и метели, слышал когда-то ирландскую песнь на тот же мотив и с теми же образами. Его фантазия в данном случае факт его личной ассоциации; эта ассоциация и те же результаты в области фантастического сочетания могут явиться и у других, слышавших смолоду и песнь и гимн; вне этих условий результатов не будет. Но это – условия социальные; меня, например, они не обязывают, а впечатление зимы и бури я не ощущу, как бы ни вдумывался в музыку. А вот другой пример: все средневековые поэты страдают мономанией сочетаний – весны, весеннего утра и любви; один образ вызывает в них непременно другой; если кто-то из них затянет по поводу весны печальную ноту, то это – контраст, за которым чувствуется все то же старое, взаимное притяжение понятий: надо бы быть счастливым, любить, а я обездолен, страдаю. Эти условия, это сочетание ощущений и образов – общи всем нам; между нами и природой протягиваются определенные нити, проходят течения, и если мы вкладываем в природу долю своих личных ощущений, то под условием, чтобы она в нас их поддержала. Пасмурное, слезливое утро не наладит нас на веселье, и ложное веселье Tartarin[64*] на верху Альп не принадлежит к числу поэтических. Перед нами два факта: факт личной ассоциации в представлении ирландца и факт ассоциации, так сказать, общей, неотменимой, обязывавшей целые поколения поэтов. Эту обязательность и надо изучить в истории, ибо поэзия не только психологический, но и исторический процесс[41].

IV

Процесс древний, общий ход которого мы попытаемся набросать. Поэзию мы встречаем в преддверии истории, в соседстве с началами языка и мифа. В просторечии и даже в ученой терминологии мы и теперь смешиваем эти понятия: «поэтические воззрения» славян на природу (Афанасьев) подразумевают их мифологию; мы говорим: «Солнце село», не отдавая себе отчета, что говорим языком мифа; один и тот же принцип анимизма, древняя ассоциация представлений живого с неживым лежит в основании мифа, одухотворяющего дерево, поэтической мистерии и языка, переносящего на одушевленные предметы категории рода.

И в формальном и в содержательном отношении поэзия продолжает собою, на почве уже определившихся исторических отношений, деятельность мифа, как миф явился развитием слова.

Это потребует некоторых объяснений и напоминаний. Начнем с частного вопроса.

«Что лежит в основании всякой религии и искусства, как не представление о природе и ее исконных началах под формой символов более или менее точных, личностей более или менее определенных? –

с тою разницею, что в первом случае они предполагаются существующими, во втором (то есть в поэзии) предполагается, что они не существуют» (*Taine*. Histoire de la littérature anglaise, t. I, p. XXXV). Таким образом, Тэн ставит вопрос о так называемом *поэтическом вымысле*. В нашем случае это вопрос капитальный. Теория вымысла, если принимать ее как что-то *личное*, разрывает поэтическое развитие на половины, из которых каждая, предполагалось, живет по особым законам, одна в среде исторически определенных, *личных* отношений, другая за чертой личности и истории. Ясно, что если мы имеем в виду доказать, что этой расторженности на самом деле не существует, что поэзия мифа обусловлена теми же законами, как и поэзия личности, нам необходимо удалить эту теорию вымысла.

О вымысле можно говорить в объективном и субъективном смысле. Или он объективен, т. е. существует безразлично в сознании каждого, массы; поэт составляет часть этой массы; в таком случае его личное измышление необходимо отливается в формах этой объективности. Или он сам измышлял что-нибудь и выразил это в поэтическом произведении; но всякое поэтическое произведение назначено для общества, для читателя; читатель принял мой вымысел за чистую монету: в таком случае он нашел в нем удовлетворение своим требованиям вероятия, своим типическим представлениям о поводах и целях людских действий и т. п. И здесь, стало быть, как и в предыдущем случае, субъективный и объективный вымысел покрываются. Вот эти-то условия, вне которых не стоит ни один поэт, ни одно произведение поэзии, и вносят первый элемент законности в область, где долгое время привыкли видеть действие вполне субъективных настроений. Раскрытие этой законности поможет нам привести в генетическую связь первобытную поэзию мифа с позднейшей поэзией личного вдохновения.

Полнейшее единение первобытного певца с его средой, неотделимость его от этой среды давно стали общим местом. Это, можно сказать, факт, установленный более рациональным изучением памятников народной поэзии. Древний поэт не творит, собственно говоря, ничего такого, что бы не существовало в представлении его современников как знание или чаяние. Оттого он не поет *для* них, потому что он не в состоянии передать им ничего, что бы они в известной мере уже не знали; но он поет от лица всех, *за* всех. У него больше памяти, он *талантливее*; в этом его *личность*, *не в содержании сознания*, обособляющем его от массы, как обособился современный нам человек, поэт, также поющий для массы, но не исходя из нее, а к ней спускаясь.

При таком единении первобытного певца и слушателей субъективный и объективный вымыслы (если б такое различие было мыслимо в ту пору развития) могли только взаимно покрываться, т. е. вымысла собственного нет. Миф, например, не вымысел, а результат психического акта, столь же естественного, как всякое другое отправление душевной деятельности; особая форма субъективного восприятия явлений внешнего и в переносном смысле внутреннего мира. Певцы

ведийских гимнов, очевидно, верили в то, что воспевали: космическая борьба Индры была для них таким же реальным фактом, каким для нас физическое объяснение явлений грома и молнии. Молния не *представлялась* огненной птицей, а *была* таковой на самом деле, и небесные коровы – облака паслись по небесному лугу. Назовите психическую способность, сделавшую возможными подобного рода образы, фантазией, наивно сблизившей односторонне сходные представления (молния – птица; облака, дождь – коровы, молоко), ее придется отнести на долю целой культурной среды, бережно устранив из нее тот элемент субъективности, сознательности, который мы обыкновенно соединяем с понятием вымысла. Берем другие примеры: для рапсодов гомерического эпоса Гектор и Ахилл, Троянские деяния и приключения хитроумного Одиссея были столь же реальным фактом, как для средневекового трувера песнь о Ронсевале и подвиги Сида Кампеадора. Так смотрели на то и другое и современники эпических певцов. Мы говорим здесь не только о фактической стороне того или другого эпоса, которая могла лежать на далеком историческом грунте: вера отдана была всецело тому идеальному содержанию эпического рассказа, которое не уложить ни в какие рамки исторически вероятного и где с современной индустриалистической точки зрения мы были бы всего склоннее усмотреть действие личного творчества. Верили, что Афродита в самом деле полюбила Анхиза в Идейской долине, что архангелы Михаил и Гавриил спустились на Ронсевальское поле, чтобы отвести в небесные палаты душу Роланда. «Греческий поэт чувствовал неудержимое стремление выражать свое внутреннее содержание в объективности национального мифа. Таким образом не только охранялась поэзия от личной субъективности поэта, которая трудно воспринималась мифом, но, с другой стороны, более сосредоточенная, глубокая мысль индивидуального поэта углубляла содержание народного мифа и формально делала его совершеннее. И в самом деле, если поэт, подобный Эсхилу, выражал свои идеи посредством мифа, последний если не пересоздавался вновь, то все же преобразовывался. *Пока это преобразование оставалось незаметным для слушателей и, может быть, для самого певца, это было доказательством, что мысль осталась народной и объективной, как, например, у Эсхила и Софокла.* Как скоро она становилась субъективной, миф изменялся насильственно. Но до этого еще долгий путь»[42].

Мы знаем наперед, что в конце этого пути мы придем к эпохе развития так называемой личной поэзии: Эсхилу и Софоклу должен быть, очевидно, противопоставлен Еврипид; но мы сильно сомневаемся, чтобы насильственное изменение мифа можно было исключительно объяснить *подвигом личной мысли.* Факты этого не допускают, как не допускает связь, необходимо предполагаемая между поэтом и его средою. Пора личной поэзии составляет в истории шаг вперед против миросозерцания, обусловившего творчество мифа и поэзии безличной; исторический прогресс состоит в последовательной дезинтеграции общественных форм, как и форм сознания; но дезинтеграция никогда не

доходит до разобщения человека с окружающим его обществом, с его кружком, как бы мал и личен он ни был. Таким образом, всегда остается возможность взаимодействия, обоюдных влияний и определений, и факт личного творчества если не вызывается, то определяется формами и требованиями объективного духа. Так в противоположность гомерическому эпосу, выросшему на почве военно-патриархальных отношений, личная поэзия лирики и драмы сопровождает появление греческих аристократий и демократий, на которые разбилась первобытная цельность эпического уклада. Тот же разрыв произошел и в миросозерцании: эпические идеалы оказались несостоятельными перед требованиями истории; они дробятся и разрабатываются далее на почве более узких исторических отношений. Пределы лирики и драмы уже очертаний эпоса, как самый интерес, ими возбуждаемый, материально ограниченнее, но зато интенсивнее: вместо народной массы, в которой все отправления организма совершаются с какой-то массивной, медленной устойчивостью, легко уследимой, как те законы, которые статистик выводит из ряда однообразно повторяющихся фактов; вместо народной массы – перед нами крохотные демосы, резкая очерченность сословий, борьба и развитие личности; как будто больше жизненности, и общественный пульс бьется лихорадочней, возбуждая в нас идеи произвола субъективных порывов, личного вдохновения и т. п. Между тем эти пределы не выходят из пределов законности, определяющей развитие новых форм жизни и мысли из форм предыдущих, и личное вдохновение художника по преимуществу укладывается в рамки того объективного духа, которому ему суждено служить выражением.

Мы подошли, с одной стороны, к разрешению вопроса о значении вымысла в пору развития личной или искусственной поэзии. Мы уже знаем, что в безличную пору о вымысле нельзя говорить, потому что поэт не сознает его таковым, принимая его вместе с верованиями массы. Но и в историческую пору отношения поэта к его более узкой среде, в сущности, те же самые, и его личное творчество настолько же обусловлено требованиями, стоящими вне его расчета. Но это только одна сторона дела: требования, связывающие поэта, выходят не только из его среды, но ведутся издалека, из других кругов развития, которые приготовили и эту среду, и господствующие в ней поэтические вкусы, наконец, самого поэта. Таким образом, вопрос о личном вымысле, которым обыкновенно характеризуют поэзию индивидуализма в отличие от безличной, становится для нас в исторической перспективе; его границы и законность проявления откроются нам полнее, когда мы проследим связи, соединяющие между собой эпохи поэзии: поэзию личности с творчеством первобытного мифа. Несколько слов из статьи Cohen'a[43] [65*], где в первый раз ясно поставлен вопрос о поэтическом генезисе, помогут нам выяснить некоторые подробности, облегчив дальнейшее диалектическое развитие наших положений.

«После того как в длинном ряде поколений, создававших мифы, народ усвоил себе природу вещей соответствующими способами ап-

перцепции (восприятия), он доходит под конец до той культурной эпохи, когда все эти мифические представления раскроются ему как ложные. Этот момент в развитии народа или, лучше, человечества – так как он неизбежно повторяется у каждого народа – и есть *начало искусственной поэзии* (der springende Punkt der Kunstpoesie). Возбуждаются представления, целые области новых представлений, но в глубине сознания еще живут и действуют нагроможденные старые, к которым новые начинают относиться отрицательно. Каким путем уравновесятся те и другие, если не путем соглашения (Begattungsprozess)? Потому что об уничтожении старых, укоренившихся представлений новыми, разумеется, не может быть и речи: новые еще слишком юны, а старые крепко сплелись с общим содержанием сознания и не так-то легко могут быть выгорожены. Из всего этого открывается только одна возможность – новейшей апперцепции, сложенной из новой и прежней, старой. Эта новейшая апперцепция и есть *поэзия.* Отношение двух или нескольких представлений, выражавшееся в мифе в форме *уравнения* (Gleichung), выражается теперь, после вторжения неравных элементов, в форме *сравнения* (Vergleichung). Таким образом, психологические отношения представлений остаются те же, только их относительная логическая ценность определяется иначе, т. е. соотношения представлений устраиваются в сознании несколько иначе благодаря вторжению новых представлений; другими словами, образуются новые отношения. Они представляются со всех сторон: прежде всего со стороны строго теоретических апперцепций, потом и со стороны этических желаний и стремлений... укажем здесь только на период греческих *поэтических космогоний*, составляющих переход от этики и безыскусственной поэзии (Naturpoesie) к науке и поднимающейся вместе с нею сознательной искусственной поэзии. Вначале происхождение мира представлялось результатом естественного полового акта; впоследствии, при первом чаянии о физических законах, идея полового генезиса не могла удержаться, несмотря на это или, лучше, по этому самому, нам говорят, что в начале всех вещей был Эрос. Так *мифология* переходит в *поэтическую космогонию.* Это отношение остается таковым у большей части досократовских философов. Помимо естественно-исторических предположений, на которых, по мнению Аристотеля, опирается принцип Фалеса, нет сомнения, что мифическое предание о родоначальнике богов Океане и матери богов Фетиде послужило ему точкой отправления. Оттого мы видим, что и позднейшие, более развитые философемы не покидают мифическо-поэтической оболочки. Эмпедокл называет свое соединительное начало – Αφροδιτη, Κυπρι[a].

Таким образом, поэзия происходит из потребности согласить противоположные апперцепции (представления) – *в создании новых.* Она возможна, ибо эта потребность легко удовлетворяется, поскольку противоположность апперцепций не радикальная и они лишь слегка

---

[a] Афродита, Киприда (*греч.*).

отталкиваются взаимно. Законченности, определенности (Schroffheit) новая апперцепция при своем появлении не имеет, она приобретает ее лишь впоследствии. Оттого эти апперцепции могут ужиться в сознании – в форме соглашения, сравнения (Vergleichung). Прежде говорили: молния – птица или, вернее, молния не есть что-либо особое, отдельное от птицы, но оба явления – одно и то же, как две птицы одно и то же для сознания, различающего виды, ибо признаки того и другого комплекса представлений одни и те же. После того как там и здесь раскрылись признаки несходства, прежнее единение было уничтожено, и молния является теперь не птицей, а *словно* птица, *похожей* на птицу. Сравнение должно было появиться, потому что старая апперцепция (молнии – птицы) слишком глубоко залегла в сознании, чтобы быть уничтоженной, а между тем перестала выражать собою факт: она становится сравнением. Поэтическое сравнение (Vergleichung) есть соглашение (Vergleich), в которое новая апперцепция вступает со старою. Таким образом, поэзия происходит из чисто психологической потребности в процессе представлений, обусловленном их природой. Расходящиеся признаки комплексов представлений не могут привести к уничтожению одного из них, но они изменяют их течение (Lauf), их взаимные *отношения*; таким образом, из *мифической* апперцепции, сознающей себя в полном обладании истиною, вырастает *поэтическая апперцепция сравнения* (Vergleichungsapperception), в полном сознании своей несоразмерности (Inadäquatheit)[44].

Представлял ли себе Гёте этот психический процесс, объявляющийся на переходе к новому времени (in einer neuen Zeitkunde) и создающий поэзию по психологическим законам, – этого я не берусь решить, во всяком случае, замечательно его изречение: поэзия действует с особой силой при начале общества (im Anfang der Zustände), как бы оно ни было дико и образовано, или же при *изменении культуры* (bei Abänderung einer Kultur), при знакомстве с чужой культурой, так что тогда, можно сказать, сказывается влияние новизны. Поэзия при начале общества есть миф; при изменении культуры – заметим: в особенности при знакомстве с чужой культурой, с появлением новых апперцепций – миф становится поэзией».

После этого несколько пристального анализа поэтического генезиса мы можем снова повторить вопрос о вымысле. Покрываются ли взаимно в пору развития личной, сознательной поэзии вымысел субъективный и объективный? Другими словами: возможно ли признание вымысла как факта личного творчества, *специально* истекающего из фантазии поэта? Ответив отрицательно, мы только закрепим черту единения между поэзией мифа и поэзией субъективности, в основании которой ставили до сих пор теорию *личного* вымысла, гипотезу *личной* фантазии.

Мы только напоминаем сказанное выше о необходимой связи поэта с окружающей его общественной средою. О задачах лирика говорить, кажется, нечего: он только и может выражать, что одинаково и во

всякое время ощущается всеми, разумеется, в форме господствующих этических определений, современного канона прекрасного и т. д. Но и эпический (если только настоящая эпика возможна в эту пору) и драматический поэт не менее того определяется содержанием своего общества, накопившимся в нем богатством объективного знания и любимых образов; вместе с другими он участвует в создании новых представлений действительности, которым отмечается всякий прогресс культуры; но эти новые слагаются только сквозь призму старых, по соглашению с ними, ими формально определяются. Мы видели в этом существенную задачу поэзии. Таким образом, *не только солидарность со средой, но и обязательность образов прошлого вносит в поэтическую деятельность законность, исключающую гипотезу личного вымысла. В данных условиях личный вымысел может существовать единственно под условием объективного существования в современной среде, где он в свою очередь обусловлен заветами истории, формулами представлений, ведущих свое начало из далекой мифической старины.*

Такая постановка вопроса может показаться крайнею; нам могут указать примеры, привести сравнения. Вымысел Гомера действительно разделялся его слушателями, и настолько не был вымыслом; действие современного романа может быть принято иным благодушным читателем за истинное, но писатель ясно сознает, что оно субъективно принадлежит ему и только в нем самом получило призрачное существование. Вопрос о личном измышлении как будто восстанавливается. Но мы и не думаем отнимать у автора право и способность привести, там или здесь, ту или другую сцену, разместить факты по своему усмотрению, так или иначе мотивировать действие, хотя приложение этого права и упражнение этой способности могут быть подчинены также особым, очень положительным законам. Мы занимаемся здесь лишь общими задачами и широкими очертаниями поэзии — и потому спрашиваем себя: могут ли быть приложены к обсуждению произведений, называемых поэтическими, требования исключительно фактической, исторической достоверности? Если б испанцу XIII–XIV веков кто-нибудь передал вполне достоверный факт об «историческом Сиде» и этот факт шел вразрез с укоренившимся в нем песенным представлением о народном герое Кастилии, нет сомнения, что он отринул бы рассказ, не укладывавшийся в его идеальный образ, и поэтический Сид одержал бы в нем верх над Сидом истории. Ту же точку зрения следует удержать и для гомерического эпоса: что интересовало в нем грека, были не столько реальные события троянской осады и странствований Одиссея, сколько то, что в этих событиях и странствованиях он находил знакомые себе образы героизма, свои идеалы семейного и общественного устройства, своих богов и верную жену Пенелопу. Все это потому так и отразилось в гомерическом эпосе, что существовало совсем готовое и в тех же формах в греческом сознании; оттого оно так и интересовало. Борьба под стенами Трои и «трудные» приключения греческих вождей были только внешней формой, в которой отлились эти идеаль-

ные образы. Совпадение исторического факта с идеальным содержанием было одной случайностью, которая могла и не быть, но, раз осуществившись, могла быть только грандиозной. Такого другого совпадения, такого яркого отражения идеальных образов в формах исторического факта мы больше и не видели: Нибелунги и французские Chansons de geste остаются далеко позади эпических песен греков, но и в них повторяются те же отношения, и реальная действительность служит лишь подкладкой действительности идеальной. Для этого необходимо, разумеется, чтобы первая возбуждала сильный интерес, представлялась подвигом национальным, иначе идеальному содержанию народного сознания незачем было на нее опираться.

Мы живем в эпоху, когда внешние, казовые подвиги в истории становятся более и более редки, более и более невозможны. Средние века с широким развитием сословного начала, связывавшего в данный момент интересы всего европейского рыцарства, крестьянства и т. п., еще представляли для них удобную почву; оттого их идеальные образы легко осложнялись историческими фактами феодализма, борьбы с неверными, хождения за море и религиозных восторгов. Оттого Средние века еще в силах были произвести исторический эпос, последний на очереди. С той поры последствия исторической работы успели сказаться; развитие пошло вразбивку, стало мельче, но зато и глубже. Нас более не интересуют подвиги огня и меча и весь блестящий антураж рыцарского быта, возбуждавший наивные восторги Фруассара[66*]; мы спрашиваем не столько о фактах, сколько о причинах, и ценность подвига определяется в большой мере его мотивами. Да и подвигов более нет: интерес жизни сосредоточился на ее буржуазной, незримой стороне, на развитии личности, ее думах и гаданиях, ее одинокой борьбе и страданиях, искупающих грехи поколений. Центр исторической тяжести перенесен от явлений внешней действительности к вопросам внутреннего развития; понятно само собою, что идеальное содержание общественной мысли станет искать себе выражения не в формах внешней истории, а в фактах жизни частной, причем все одно – принято ли будет в расчет то или другое лицо, лишь бы оно *типически* отвечало идеальным образам, требующим очередного выражения в формах поэтического синтеза. Вместо *исторических фактов* мы получим *факты типические, типы*, вместо эпоса – *роман.* Греческие романы IV века, настоящие первообразы этого рода, – типические и лишены всякой реально-исторической основы[67*]. Мы и не спрашиваем в романе – существовало ли на самом деле то или другое лицо, действительно ли то или другое описанное событие. Но мы оскорбляемся, если то или другое лицо или событие не отвечает *типически* нашим представлениям о характерах, о способе людских действий и т. п. Иногда эти представления могут быть осложнены каким-нибудь историческим фактом, народная идея о герое и героизме осуществлялась для испанца в образе Сида. На этом одном основано требование так называемой *исторической вероятности.* Мы слишком привыкли представлять себе Жанну

Д'Арк воинственной девственницей, воплощением народной Франции (la France incarnée), как называет ее Henri Martin, и потому неприятно поражаемся ее далеко не лестной характеристикой у Шекспира; но Ольдкэстля мы знаем мало или же не знаем вовсе и нисколько не в претензии, если Шекспир представит нам виклефитского героя в образе пьяного кутилы Фальстафа. В Фальстафе мы видим прежде всего характерного представителя задорных и трусливых хвастунов, на словах берущих города, а на деле знакомых лишь с застольными подвигами. Его связь с Ольдкэстлем нас не беспокоит[68*], мы не привыкли к *этой* исторической апперцепции[45].

Мы нисколько не думаем этим защищать крайние понятия об исторической достоверности, господствующие в наше время в искусстве и поэзии[46], боязливое копирование всех мелочей быта, костюма и обрядности, которым отличается исторический роман и историческая живопись. Мы очень хорошо помним, что итальянские мастера XV–XVI веков достигали результатов, о которых редко снится нашим мудрецам, а они одевали римских воинов феодальными рыцарями, царей-магов – венецианскими купцами. Что до исторического романа, то он всегда останется межеумком между эпосом и историей; в смысле поэтического творчества он идет вверх по течению, и если в эпосе идеальные образы народной мысли спускались к реальным фактам истории, ища в них выражения, то в романе, наоборот, данная историческая действительность ищет опоры и объяснения в идеальных образах, а это осложнение может произойти лишь путем искусственным, потому что личным не обходится без натяжек и произвольных построений, потому что не всякий исторический факт нашел себе идеальное проявление в сознании народа.

Таким образом, устранено сомнение о неодинаковой степени доверия, которое возбуждали и возбуждают в читателях вымыслы первобытного эпоса и современного романа. С этим вместе устранен, в его крайностях, вопрос о личном вымысле. *Доверие возбуждали и возбуждают не реальные факты и типы, а те синтетические образы действительности, которые в ту или другую пору существуют в народном сознании и, осложняясь историческими фактами и житейскими типами, производят поэзию.* Они определяют поэта, они законные нормы его творчества, они обязательны для него не только как особый психический вид народного самоопределения в данную пору, но как результаты целого ряда определений, из которых каждое предыдущее вызвало последующее, обогатив его своим содержанием и, скажем более, обязав его своей формой. Кажется, легко согласиться, что содержательно идеал героизма сохранился почти неизменным на расстоянии веков; содержание могло одухотвориться, сделаться глубже, границы его остались одни и те же; но теми же или почти такими остались и внешние формулы действия, борьбы и преследования и т. п. Сходство можно проследить до мелочей.

Так рядом с вопросом о поэтическом вымысле становится вопрос о *поэтических формулах – схемах*; и здесь та же последовательность раз-

вития, то же вменение предыдущего последующему. Если в поэтических вымыслах легко открыть одни и те же народно-психологические мотивы в их различных проявлениях в истории, то, изучая их с формальной стороны, мы убедимся, что и здесь гипотеза произвола должна уступить перед логическим требованием законности. Собственно говоря, она уже дана нам implicite вместе с доказательством такой же законности поэтических вымыслов. Если мы отделяем форму от содержания, вопрос о вымысле от вопроса о его внешнем выражении, то делаем это единственно для удобства изучения. На самом деле поэтическая идея героя не есть понятие о герое отвлеченном; она неотделима от представления подвигов, великих дел, известной мощи и т. п. Это мы и называем формулой вымысла; она обязательна для всякого последующего представления о герое. Самая капризная завязка современного романа приводится, если присмотреться к ней ближе и разложить ее на составные части, к простейшим формулам, узаконенным в первобытном мифе.

Рассмотрением этой формальной стороны мы далее и займемся.

Если бы кто-нибудь вздумал доказывать возможность в наше время языкового творчества, ознаменовавшего первые шаги человечества на путях сознания, он встретил бы всеобщее недоверие. Мы слишком хорошо сознаем, что процесс этот завершился безвозвратно, что мы живем его результатами, связаны границами данного, не нами созданного слова; что к этим результатам мы ничего не в состоянии прибавить, что бы не было обусловлено, предназначено к развитию постепенно раскрывающимся в истории организмом языка, и что, помимо того, мы ничего создать не можем, что бы не носило печати личного измышления, чуждого народу. Напомним судьбу большей части неологизмов. Другое дело, если дело идет о поэтических формах, о разнообразии фикций, завязок и перипетий и т. п. Здесь мы обыкновенно даже не поднимаем вопроса о возможности творчества, так глубоко мы в ней уверены. Нам никак не выкинуть из ума, что мы по собственному произволению и в какое угодно время можем сочинить эпос, лирическое стихотворение или драму; можем сделать нашего героя – героем эпоса или драмы; может заставить его любить или ненавидеть, надеяться или отчаиваться, бороться, совершать путешествия и т. д.[47] Все это в нашей силе и может быть или не быть по нашему желанию. Но почему же только это одно? Почему мы никогда еще не выходили и, вероятно, не выйдем из формальных рубрик эпоса, драмы, лирики? – ибо все поэтические формы, появлявшиеся помимо них или имеющиеся появиться (Шерер), были или будут лишь видоизменением или сочетанием их, сочетанием не самостоятельным и оттого недолговечным. Почему так бесконечно похожи друг на друга интриги наших романов? Почему так много знакомого мы находим в самой капризной запутанности приключений – и редкий роман обойдется, например, без любви и любовного объяснения? Возможность комбинаций оказывается ограниченною небольшим количеством формул, творчество движется в очень определенных границах, сознание свободы должно поступить-

ся перед требованием законности. Если в сфере языка всякое обогащение понятия, все завоевания мысли должны выразиться в формах раз установленного слова (сл., например, историю слов Freund и Tugend[a]), мы вправе спросить себя: не представляют ли и поэтические формулы явления, настолько же положительно определяющего выражение всякой поэтической производительности?[48]

Первое, самое простое соображение, представляющееся по этому поводу, понятно будет каждому: всякая поэзия, закрепленная в исторических памятниках, влияет своими *примерами* на поэзию последующего периода. Таково отношение народной поэзии к искусственной, развивающейся из ее основ, греческой и европейской драмы к их обоюдным началам, поэмы о Нибелунгах к народным сказаниям о Зигфриде. Этими же непререкаемыми отношениями определяется верный такт, побуждающий великих поэтов пользоваться материалом, которым однажды уже овладела поэзия. Так, легенда о Дон Жуане вызвала целый ряд поэтических воспроизведений (Мольер, Байрон, Пушкин, Толстой и др.), сказание о Фаусте вдохновило Марло, Клингера, Гёте, Ленау[69*]. Но это уже частности, а мы имеем в виду более общие связи. «Где из сильной народной жизни вырабатывается литература, – говорит Коген[49], – она воспитывается теми силами, которые уже получили в народе мировое, деятельное осуществление. Выйдя из круга религиозных обрядов, греческая поэзия остается до позднего времени под влиянием дельфийского священства. Древнейшие певцы были гимнические, находившиеся в услужении оракула Аполлона; это объясняет, почему в различных областях искусства, в архитектуре, пластике и поэзии (храмовой культ пользовался для своего украшения всеми родами художественной деятельности) удержалось влияние священства, главным центром которого были Дельфы; все остальное сходились к нему своими лучами. Влияние гиератического священства осталось так сильно, что еще позднейшее развитие поэзии сохранило впечатления различных периодов религиозного сознания. Поэзия Гезиода существенно отличается от гомерической развившимся в промежуток культом Аполлона; точно так же и в лирике слагается, в противоположность к индивидуализму Сапфо, дельфийский характер строго дорического, хорового пения, в котором от поэта требовалось отречение, если б жрецу вздумалось уличить его песнь в оскорблении бога или даже полубогини (Стезихор и Елена[70*]). Вообще всюду при изменяющихся влияниях (unter den wechselnden Einflüssen) образуются поэтические школы (Dichterschulen), как у израильтян в правление судей пророческие школы, в которых выразился объективный дух современной поэзии, как, с другой стороны, дух отставших поэтов продолжает существовать в литературных памятниках».

Но формальные связи, которые мы пытаемся раскрыть, ничуть не исчерпываются последовательностью поэтических школ, процессами

[a] Друг и добродетель (*нем.*).

передачи и подражания. Они восходят гораздо далее, привязываясь к самому мифу. Дети до сих пор не лишены мифического творчества; причинные отношения понятны им лишь под прямой линией, как непосредственная последовательность причины и следствия; их апперцепции овладевают внешнею, личною стороною предметов. Известно, как большая или меньшая живость этих апперцепций сказывается позднее на поэтической деятельности человека. Мы приведем в пример юность Гёте. Но и он приписывает свою страсть рассказывать, Lust zum fabulieren – матери. Дети не только думают мифически, но чаще всего передумывают старые мифы. Они сохранились для них в сказке, колыбельной песне и детской игре, наконец, в самом языке; женщина у очага является естественною хранительницею предания. Все мы были детьми, поэт был также ребенком, и все поделились наследством старого мифа. Даже победив его содержательно, мы удерживаем его форму, лишь бы наглядное впечатление действительности не перечило ему слишком явно. Так, мы давно верим в систему Коперника, а все еще продолжаем говорить о «заходе» солнца. «Мы не прибавляем, как прежде: в океан, потому что это представление совершенно исчезло. Но что солнце заходит, это можно ясно видеть каждый вечер, в этом не разубедит никакой физический опыт. Наше впечатление так явственно, так доказательно, что оно не может быть уничтожено в сознании, хотя бы его и устранило научное представление»[50]. Другой пример представляет живое употребление языка, столь естественное, что мы даже не отдаем себе отчета в его фигурности. Я имею в виду происхождение так называемых *метафор*. Мы говорим о «глухой» полночи, не замечая, что выражаем этим двойственную мифическую апперцепцию: света и зрения или, что то же, мрака и незрячести, с одной стороны (сл. ясный сокол), с другой – мрака и глухоты, заменившей собою в уравнении соответствующий недостаток другого органа. «Долгое, короткое время» – очень обыкновенные выражения, и мы не находим ничего насильственного в таком сочетании понятия пространства с понятием времени. Фишер (Vischer) приводит из Шекспира очень поучительный пример такого сочетания: «Старый звонарь – время, пономарь плешивый»[71*]. Бессознательно повторяемое нами, оно находит себе объяснение в мифе и конкретных образах первобытного слова. Тесное единение обоих представлений уже дано в этимологии. «Наш язык представляет несколько переходов из понятия времени к понятию пространства» (*Grimm*. Deutsche Mythologie, стр. 750). Мы видим, что и здесь развитие представлений идет на помочах мифа. Время и пространство, время и вселенная – только формы проявления богов. Из божеств времени, времен года и веков (Zeitalter) образуются мало-помалу отвлечения времени и пространства путем пространственных объектирований, по которым движение времени (tempus) представлялось поступательным движением небесного дышла (temo) (ib., стр. 687), а это в свою очередь связано с первобытным представлением солнца – колесом, из которого позднее сделалась повозка, а к ней еще

позднее присоединены и солнечные кони. И здесь мы видим, как в разнообразных переходах из мифа произошла поэзия и иные употребительные обороты нашей обыденной речи» (*Cohen*, стр. 245–246).

Остановимся на некоторое время на сущности поэтического выражения, принимая это слово не в узком стилистическом смысле, а в смысле того особого формального восприятия вещей, которое мы называем поэтическим в отличие от научного. Описывая факт борьбы, мы можем получить очень раздельное понятие о ней, рассчитав обоюдные силы, взвесив меру нападения и противодействия, вероятность победы и ее результаты и т. п. Это научное представление; поэтическое будет состоять в том, что вся эта статистика цифр, все формулы расчетов выражаются образами, в которых пластически резюмируются все возможности борьбы, все шансы успеха и поражения. Начните анализировать тот психический процесс, который лег в основании гётевского стихотворения:

Горные вершины
Спят во тьме ночной

или:

Выхожу один я на дорогу,
Сквозь туман кремнистый путь блестит,
Ночь тиха, пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит.

Чувство покоя, молитвы, страдания, разлитое в том и другом стихотворении, внесено в пейзаж, очевидно, из субъективного источника; но тут нет никакого сознательного акта. Никто, разумеется, не предположит, чтобы современный поэт, воспринимая впечатление летней ночи, пустыни, хоть на минуту допустил сознательно, что горные вершины в самом деле спят, как будто отдыхают, и пустыня внемлет Богу. В пору эпоса все это может быть так бы и представилось ему на самом деле, но мы именно и заняты вопросов: каким образом это старое миросозерцание, веровавшее в личную жизнь, рассеянную в природе, сменилось новым, не предполагающим этой веры и все же отливающимся в тех же формах?[51] Новый поэт не верит более в эту личную жизнь природы, но он еще продолжает бессознательно олицетворять ее, вливая в нее свою собственную личность. Я говорю о *бессознательном* олицетворении, не об аллегории, т. е. отрицании поэзии. В этом вся суть психическо-поэтического акта. Поэзия отвлекает образами, как наука формулами; подходя к явлениям внешнего мира, поэт пользуется его образами для выражения собственной, личной жизни; при этом он не забывает, что эти явления имеют свою особую жизнь, законы развития, свой особый raison d'être[a], только с этой стороной дела он не считается, он воспринимает исключительно *формальную* сто-

[a] Оправдание (*франц.*).

рону явлений, которая и служит ему поэтическим материалом. Отсюда спящие пустыни и сосна на северном утесе, которой в стихотворении Гейне снится о далекой пальме на юге.

Поэзия отвлекает образами. Выражаясь языком народно-психологической школы, «в эстетическом представлении формальные элементы взаимно апперцепируются» («in der ästhetischen Vorstellung appercipieren die formalen Elemente einander») – *Cohen*, ib., стр. 228); в тесном смысле поэзия «отличается от нормальной комбинации понятий тем особенно, что она стремится только к слиянию *формальных* элементов, тогда как содержательные могут до известной степени исключать друг друга» («unterscheidet sie sich jetzt von der normalen Gedankenkombination in dem wesentlichen Punkte, dass sie nur die Verschmelzung der formalen Elemente anstrebt, während die inhaltlichen einander bis zu einem gewissen Grade ausschliessen können» – *Cohen*, ib., стр. 232). Другими словами, поэзия есть «*сенсуация абстракций*» («Sensuation der Abstractionen» – ib., стр. 239).

Представление мифа существенно то же самое. Наученные вековым опытом, мы легко различаем несколько раздельных физических явлений в сложном феномене грозовой бури; это не мешает нам вынести из него иной раз впечатление какой-то космической борьбы. Первобытному человеку она так и представлялась борьбою: Индры с Вритрой, Эдипа с темным Сфинксом[51].

Но и в творчестве слова может быть раскрыт тот же психический процесс, та же «сенсуация абстракций». Мы имеем очень определенное понятие о дереве как ботанической особи: знаем его строение, процессы его питания и т. п. Для древнего индийца дерево, растение было просто *ногою* (подножием) *пьющее*; оно представлялось ему, как и нам, зеленым, покрытым листьями, развесистым, стремящимся кверху; но в признаке «ногою пьющее» он видел нечто особое, специальное, характеризующее дерево, его суть, относительно которой все остальные атрибуты являлись только побочными[52]; отпечаток его личности. Перенесение понятия индивидуальности на явления внешнего мира составляет существенную черту лингвистического и мифического творчества; в нем объяснение поэтической образности, которую мы изучаем. Природа представлялась как нечто живое, на нее перенесено отличие полов[53], сознательность действия, не отделенное от понятия личности; впоследствии из всего этого выработалось *олицетворение* (дерево как нечто живое: Дуб и трость[73]*), как из мифического *отождествления* молнии и птицы выработалось *сравнение* молнии с птицей. В мифическую пору выражение «ногою пьющее» не покрывалось отвлеченным представлением о связи древесных сосудов с подпочвенной влагой: дерево в самом деле пило ногой, как животное пьет ртом.

Отправившись от простейших форм слова, мифа, мы попытаемся проследить формальное развитие родов.

Первоначальным содержанием мифа были явления природы внешней, поражавшие своей необычайностью и вместе с тем известною

правильностью, которая заставляла в них видеть проявление личной инициативы: феномены грозового неба, смена дня и ночи, весны и зимы и т. п. Стремление осилить их сознанием, привести к знаменателю субъективно понятного и вместе с тем удалить страх неизвестного, необъяснимого – вот что выразилось созданием слова. Название предполагает известное знание предмета, знакомство с его свойствами, с его хорошими или вредными влияниями, с его действиями, т. е. с его мифом. Человек созерцал явление небесного огня, молнии: что это такое? мог спрашивать он самого себя. Птица, сносящая искру, занявшуюся от трения небесного дерева (облако?), или стрела? Он называл его блестящим Agni (от санскритского anj – блестеть), Bhregu – сверкающим (φλέγω[a]), Bhuranyu – змееобразным (φερόμενος[b]), (Φορωνεύς), Atharvan – огненным, Rudra – завывающим. Идет дождь: это кто-нибудь пролил наверху сосуд с водою (koça), или течет молоко небесных коров, либо пролилось чье-то плодотворное семя – оттого столь роскошно поднялись травы. Таким образом, одно и то же явление произвело несколько раздельных восприятий: кто-то заблестел, спустился огневой птицей, небесные коровы дали молоко. И там и здесь предполагается действие личности, на ее счет отнесены разнообразные впечатления молнии и дождя. Какое из этих впечатлений возьмет верх над остальными и даст окраску всему мифическому представлению – это будет зависеть от того процесса, который мы могли бы сравнить *с процессом естественного подбора*, чему примеры мы уже видели в языке. Как дерево представилось древнему индийцу не высоким и зеленым, а преимущественно «пьющим ногою» (сл. дантин – слон, т. е. зубатый, кісин – лев, т. е. волосатый, гривистый и т. п.), так в явлениях дождевого неба древнего индийца поразил благотворно феномен дождя, оттого они резюмируются для него в имени Индры – дождевика, водолея (*Benfey*. Übersetzung der Rig-Weda, в Orient und Occident, I, 1, стр. 49); он становится в центре мифа, все остальные впечатления грозы и дождя сходятся к нему, группируясь как его атрибуты, как выражение его разнообразной деятельности: он и громовик, и производит плодородие. Таким образом, мы получаем *первый ряд эпитетов*. У других арийских народов, наоборот, явления грома выдаются на первый план и в свою очередь притягивают к себе все остальные феномены грозового неба. В ведийской мифологии Parjanya[74]* (может быть, лишь эпитет Индры, первоначально относившийся к облаку? См. Ольденберг) не занимает важного места; литовцы сделали из него своего Perkunas, кельты – Perkons, славяне – Перуна (*G. Bühler*. Zur Mythologie der Rig-Weda. Orient und Occident, I, 2, стр. 223), хотя в настоящее время тождество этих образов и имен подверглось сомнению.

Образность мифа применялась к условиям быта: охотник видел в грозе бурную охоту, в вихре ему слышался лай собак, молния пред-

---

[a] Сжигаю (*греч.*).

[b] Несущийся (*греч.*).

ставлялась стрелой, спущенной с гигантского лука – радуги. Иначе могла сложиться мифическая апперцепция грозы среди рыбаков: молния казалась баснословной рыбой (щукой, дельфином), ее ловят, потому что она поглотила небесный огонь; оттого она и мечется. Пастушьему народу естественно было перенести на гонимые ветром тучи и явления грома образы ревущего, мчащегося стада, как, наоборот, представление молнии, как борозды чудесного плуга, должно было сложиться на почве земледельческого быта[54].

Из ячейки личности, лежащей в основе всего мифического содержания, личность выясняется постепенно; вместе с ней вносится более единства: все старые и новые мифические впечатления начинают приравниваться к ней и, напротив, забываются те, которые ей противоречат или не развивают далее намеченный ею образ. Но эта выработка долгая; гимны Ригведы стоят в этом отношении на полпути. Мифическое представление солнца уже получило в них личный колорит, но единство еще не успело установиться, миф еще находится в брожении. Солнце – это Митра, но также Савитар и в другой раз Вишну; это – глаз Варуны или Митры; оно – сын неба (divas putraya); оно представляется то колесом, то солнечным конем – откуда впоследствии вышел образ солнечной колесницы, оно – гигантское растение, корень которого в небе, а лучи-ветви распространяются вниз. Так поется в одном ведийском гимне: «Высоко наверху держит Варуна, могучий, пречистый властитель, громаду блеска (солнце) в бездонной пучине (воздух), они стоят вверх ногами, наверху их корень; да спустятся на нас лучи» (*Benfey*. Übersetzung der Rig-Weda, в Orient und Occident, I, 1, стр. 24-ster Hymnus). – Точно так же в представлении громовника Парјаньи не успели еще согласиться образы небесного быка, своим семенем-дождем оплодотворяющего то небо, то землю, и небесной влаги, наполняющей колесницу бога или проливаемой им из меха либо бадьи. Но мы предпочитаем привести здесь весь гимн для характеристики этой мифической неустойчивости.

«Воспой могучему эту песнь, хвали Парјанью, преклонись перед ним в молении. С ревом дает быстродарующий бык свое семя, плод травам.

Он расщепляет деревья, он бьет Ракшасов, вся тварь дрожит перед носителем могучей стрелы. Даже невинный трепещет перед подателем дождя, когда, гремя, Парјанья поражает преступника.

Как возница, подгоняющий коней бичом, гонишь ты перед собою вестников дождя. Далеко разносится львиный рев, когда Парјанья оплодотворяет небо дождем.

Ветры бушуют, молнии стреляют, травы дают ростки, небо течет, каждой твари уготовляется утешение, когда Парјанья оплодотворяет землю своим семенем.

Окажи нам, Парјанья, твое могучее покровительство, ты, перед делами которого, трясясь, преклоняется земля, перед чьим словом бежит, содрогаясь, копытами одаренное стадо, от чьего действия вырастают разнообразные травы.

Подайте нам, о Марут, небесный дождь, да прольются капли дождевой воды. Приди к нам с громовой тучей, накрапывая воду. Ты нам отец-жизнедатель.

Реви, греми, подай плод, облети нас на твоей водою нагруженной колеснице. Тяни крепко за крепко замкнутый висящий мех. Да сравнятся выси и долины.

Вытяни большую бадью, пролей вниз, да спешат вперед воды. Прозрачною влагою наводни небо и землю, и пусть достанется коровам прекрасный напиток.

Когда, о Парјанья, ты поражаешь при громовом реве преступников, все на земле радуется.

Ты ниспослал дождь, прекрати [его] вовремя. Ты сделал проходимыми пустыни, произвел травы на пищу, и вся тварь тебя славословит» (*Bühler*. Zur Mythologie der Rig-Weda, в Orient und Occident, I, 2, стр. 216–217).

Бюлер считает этот гимн одним из древнейших ведийских гимнов. Ему нельзя отказать в первобытной картинности, но вместе с тем и в первобытной неопределенности. На некоторые черты мы уже указали; но и другие не менее очевидны. Бог-громовик несется на колеснице, его рев – громы, он гонит перед собою вестников дождя – может быть, облака; он стреляет молниями; дальнейшие акты его деятельности, явления дождя и оплодотворения, стоят как-то особо, не связанные с предыдущими, как будто не обусловленные ими. Содержание грозового мифа, очевидно, не успело еще уравновеситься.

Но проследим далее его развитие – и мы увидим прогресс этого уравновешения. Миф никогда не слагается и не развивается отдельно, особняком: как человек не воспринял сначала одно впечатление, потом другое, но несколько зараз, так и в представлении его они отразились рядами мифов. Чем ближе друг к другу в самой природе явления, возбудившие ряды впечатлений, тем ближе друг к другу и самые мифы, тем легче они апперцепируются взаимно; чем чаще повторяются эти смежные явления, тем полнее сама апперцепция: феномен дождя, например, мог поразить первобытного человека отдельно от феномена грозы – это небесная влага, молоко, плодотворное семя; но и то и другое явления повторялись друг за другом слишком часто, в слишком большой смежности – и эта смежность отразилась в мифах. Птица, приносившая с неба молнию-искру, занявшуюся от трения облачного леса, приносила также и дождевую влагу – амвросию из озера или источника, от подножья небесного дерева (см. *A. Kuhn*. Die Herabkunft des Feuers und des Göttertranks, в особенности стр. 131)[55]. Но возможна еще другая апперцепция, более *антропоморфического* характера. В приведенном гимне Парьянья – и громовник, и податель дождя; связь обоих явлений выражена тем, что они отнесены на счет одной и той же личности. Дальнейший шаг по тому же пути заменит связь смежности связью причинности; дождь не только является после грозы, но вследствие грозы; в грозе проявляется деятельность бо-

га-громовника; гром и молния – его орудия к достижению дождя. Явления тучи и молнии смежны; стало быть, молния порождается тучей, она Mätariçvan – в (чреве) матери вздымающаяся; но эта причинная гипотеза тотчас же устранена в пользу другой, более широкой, где первую посылку составляет бог-громовник. Молния не только выходит из тучи, но и входит, ударяет в нее; только тогда проливается дождь; до той поры она суха (Cushna), она скрывает в себе влагу (Vritra, Vala от vri – облекать, скрывать), столь необходимую для всего живущего; только когда молния ударит в дождевую тучу, влага проливается на жаждущую землю. Бог-громовник Индра, стреляющий молнией, – бог благодетельный; без него черная туча, этот облачный змей (Ahi), этот демон-укрыватель (Вритра), никогда бы не поделился своим сокровищем. По частной мифической апперцепции дождь представлялся молоком небесных коров; это гармонировало с новым мифическим сочетанием: Вритра удерживал этих коров в своей власти, не давал людям их молока, пока Индра не разгромил его твердыни и не высвободил небесного стада. Этим устранена другая апперцепция дождя – семенем; ей не было места в новой комбинации, как и представлению молнии – порождением тучи (Mätariçvan); наоборот, приняты в связь и получили значение относительно целого те мелкие мифические апперцепции грозовых явлений, которые могли дополнить общую картину борьбы. Так, ветры – marut, гонящие облака, явились помощниками Индры и т. п.[56]

Взаимная апперцепция одного мифа другим, отвечающая смежности явлений природы, помогла развиться в первом тому характеру личности, который до тех пор не мог проявиться из разнообразной неясности частных представлений[57]. Психическая связь образов грозы и дождя, столкновение Индры с Вритрой поставило на первый план идею борьбы: ею главным образом исчерпывается содержание грозового мифа; Индра по преимуществу боец. *Новый ряд эпитетов*, заимствованных от победы, привходит с этим взаимным обогащением мифов: Индра – победитель, он сильный, помощный, быстрый; он – родитель солнца, которое высвободил из-под темных туч, но он же дарует людям дождь (sol pluvius) и плодородие, а потому и богатство – и вот он не только податель благ, но богатый, обладатель сокровищ; он дает коров и коней, земли, траву и жито, от него деревья, воздух, богатство, жены и дети; он – друг, лучший из отцов; властитель времен года, областей божественных и человеческих, сокровище пяти областей; единственный царь мира и т. п. *Еще новый ряд эпитетов,* обобщающий конкретность предыдущих. Со всем этим мы уже стоим на почве эпического рассказа: борьба Индры с Вритрой, помощь Марут, взятие вражеской твердыни, освобождение небесного стада и ликование – все это представляет материал очень яркой *эпической* кантилены[75*], этой ячейки, из которой разовьется впоследствии эпопея. Потребность расположить в свою пользу божественные силы, наполняющие природу, отвратить их вредные действия, очень естественно давала этой канти-

лене характер обращения. Напоминаются благотворные подвиги бога – пусть повторит он их еще раз на потребу людям[58]. Таков характер ведийских гимнов; иногда они просто рассказывают в третьем лице: Индра царит над землей и небом; другой раз певец прямо обращается к божеству: о Индра, побей наших врагов, – или же говорит от себя, в первом лице, и о себе самом[59], либо гимн разрешается в диалог Индры и Марутов, в который вмешивается и жрец (см.: *Posnett*[76*], I. c. 290–292). *Лирическая форма* облекла мифические мотивы вследствие естественных побуждений культа и поклонения. В 19-м гимне к Агни и Маруте (по переводу Бенфея[77*]: Orient und Occident, I, 1) каждая строфа завершается лирическим припевом: «С этими Марут приди, о Агни»; подобный же refrain <припев> в 29-м гимне: «Ты, Индра, прославь нас коровами и красивыми конями, тысячами, о могучий» (ibid). Самая форма так естественна, что она появится снова, когда лирическое миросозерцание сменит эпическое и внимание певца, до тех пор исключительно отданное объективной действительности, обратится к своему собственному *я*. Мы пока еще далеко от этого поворота, приведшего с собою господство собственной лирики и вместе с нею драмы; а между тем *драматическая форма* уже дана на почве мифического эпоса, вызванная теми же реальными потребностями культа, из которого она впоследствии и разовьется. Мы намекаем не столько на обиход жертвоприношения, сколько на то, что «самый древний сборник гимнов (Веды) содержит в себе несколько таких, которые по форме и содержанию положительно драматичны. Различные певцы отвечали в них один другому, споря о преимуществе, иногда представляя собою враждебных друг другу богов, которые злобно вмешивались в жертвоприношение, издеваясь над бесполезностью жреческих молитв» (*Edeltstand Du Méril.* Histoire de la comédie. Période primitive, p. 179). Гейгер склонен приписать эти разговоры богов, «первообраз трагедии», более поздним периодам гимнической поэзии (*L. Geiger.* Ursprung und Entwicklung der menschlichen Sprache und Vernunft, Band I, s. 400).

Таким образом, лирическая и драматическая формы не только не связаны необходимо и не обусловлены тем, что мы привыкли соединять с понятиями драмы и лирического стихотворения, но они предупреждают и то, и другое, развиваясь на почве мифического эпоса (*A. Köhler.* Über den Stand berufsmässiger Säger. Germania, XV, s. 49–50). Форма рассказа так же естественна, как форма обращения или разговора, – последняя находит себе опору в потребности молитвы и обрядах культа; это дает им известную устойчивость; но все они одинаково обязательны для формального развития поэзии как простейшие выражения возможных отношений. Какую из данных форм изберет поэт – будет зависеть от его произвола; мы можем указать на романы, в которых драматического содержания более, чем в иной драме; известно, что большая часть средневековых мистерий не что иное, как эпические рассказы, разложенные на выходы, переложенные в разговоры, без тени действия. Но еще более это зависит от качества миросозерцания,

от перемены или обогащения поэтических идеалов, приведенного поворотом в культуре, либо знакомством с новой. На этом основана историческая смена эпоса лирикой и драмой. Тут опять действует теория подбора. Прежние поэтические образы (мифа и эпоса) представлялись в слишком тесной связи с облекшей их одеждой; новый поэтический синтез будет искать иного выражения, и сочетание их подарит нас новой поэзией. Так, когда в Греции патриархальный уклад уступил место развитию личного начала, на почве сословия, аристократии – новая поэзия субъективизма выразилась преимущественно в формах лирики. Развитие демократии было благоприятно драматической форме. «Солон инстинктивно верно запретил драматические представления, потому что, по его словам, “не пройдет много времени, и эту речь мы услышим на народных собраниях”. Народные собрания были именно новым элементом, соединившимся с традиционным содержанием эпоса и традиционной формой дионисиевских представлений и сатировских игр и новой апперцепции драмы» (*Cohen*, ib., стр. 218–219). Это объяснит нам мимоходом, почему драма никогда не процветала в Лациуме и была столь популярна в Англии Шекспира.

Пока мы все еще стоим на почве мифа, у зарождения поэзии: мы видели в обособлении мифических кругов первую возможность цельного рассказа, эпической кантилены. Проследим далее ее формальное развитие. Оно происходит главным образом привнесением понятия *времени, рода, генеалогии*[60]. Несколько поколений сменились с тех пор, как человек в первый раз уверовал, что в грозе и молнии происходит борьба Индры и Вритры; новое поколение знает, что оно получило это верование от предыдущего, как то в свою очередь от своих отцов и дедов. Это понятие о постоянстве естественной преемственности оно начинает сознавать законом и переносит в область мифа. Мифология, создавшаяся из апперцепций природных явлений, осложняется понятием *времени*: метереологический миф, обнимавший ежедневные явления борьбы между светом и тенью, распространяется на годовые циклы, на эсхатологию; с другой стороны, представление *рода* создает теогонию: боги получают родословную, группируются – боги света и мрака и т. п. Если между ними произойдет борьба, то она примет характер более космический; ее почва будет шире, ее интересы обогатятся всем, что выработала тем временем человеческая культура, новыми понятиями общественными и нравственными и т. п. Мы укажем для сравнения на отношение Вед, например, к Зенд-Авесте.

Вот, между прочим, как характеризует Штейнталь поворот мысли, произведший гезиодовскую теогонию; приводим его слова, хотя с теогонией мы выходим отчасти из определений безыскусственного эпоса. «После того как его чувства представили ему (поэту) бессознательно для него самого картину пространственного мира, он изменил ее в хронологическую (zeitliches Bild). И это также совершилось бессознательно: его картина природы не была для него изображением пространственного предмета, но выражением деятельности личных богов. Ему,

стало быть, искони было присуще представление не столько мира, сколько сонма богов. Присоедините к этому, что, помимо божественных личностей, он сознавал и человеческие и, между прочим, самого себя. Себя он знал рожденным, он имел представление об отце и матери и их ребенке, стало быть, о родах и рождении. Уже традиционные мифы успели перенести на многие божества понятия о рождении их другими; как же отнеслось к преданию уединенное от мирских дел сознание жреческого певца? Он только распространил идею рождения на весь круг богов, который получил от этого больше внутренней связности; идея рождения возбуждает представление ряда, где один член предшествует другому; нет ничего удивительного, что психический механизм повел поэта за пределы первого члена, застрахованного традицией, к еще более раннему, который в самом деле представляется первым» (*H. Steinthal.* Der Durchbruch der subjectiven Persönlichkeit bei den Griechen. Z.f.V.P., II, стр. 337–338).

Но идея генеалогии предполагает рядом с преемственностью естественной преемственность историческую, ряды фактов, накопившихся в памяти в последовательной связи причин и следствий; одним словом, историческую перспективу. Мы находимся уже в истории; та психическая деятельность, которая до сих пор исчерпывалась в пределах натуралистического мифа, будет искать себе материала в действительной жизни обществ, в высоких подвигах и т. д. Мы знаем наперед, как сложатся эти подвиги: в серьезных моментах своей жизни народ постарается воплотить то сокровище идеалов и образов, которые завещаны ему прошлым развитием, на которых он сам воспитался; если б действительность не ответила его желанию, то, идеализируя ее, подводя ее под мерку своих идеалов, он оденет ее теми же знакомыми образами. Исторический эпос *воспроизведет* формы мифа и теогонического эпоса; не старые боги Олимпа перейдут в полубогов, и не полубогов встретим мы снова в героях и великих людях истории; дело не в постепенном разложении религиозного сознания, как то часто объясняли, а в устойчивости одних и тех же образов и идеальных схем действия. Дело не в том, что ведийский миф об изобретении огня очутился в индийском эпосе прелестным эпизодом об Урваси в Пурураваce; что средневековые немецкие поэмы из циклов Зигфрида и Дитриха Бернского привели к размерам героической естественности космические сказания немецкой мифологии; что даже в образах Роланда и Ogier есть старая закваска мифа[61]. Вопрос не в передаче и сохранении *содержания*: иногда оно не сохранилось вовсе, либо заглохло или в данном случае не было *передано* вовсе, а между тем те же мотивы повторяются, те же формулы действий, те же образы. Новое содержание укладывается в них, как в стальной неподдающийся обруч. Образ зимнего великого отца, преследующего цветущую дочь-весну, проходит сквозь метаморфозы мифа, легенды, новеллы, преображаясь в Гризельде Боккаччо и достигая рикошетами английского семейного романа. Повести E. Marlitt[78*], например, не что иное, как обновление старого мотива

Cendrillon-Cinderella-Aschenputtel[a]. Дело в том, что не только в первобытных впечатлениях языка мы находим естественный эстетический канон, от которого не в силах отступиться, но в непосредственной близости языка тот же канон разрабатывается мифом в более сложные мотивы, которых дальнейшее развитие до сих пор обязательно для нас. В каких внешних сочетаниях группируются эти мотивы: в рассказе ли, или в лирической или драматической форме – это зависит от известных случайностей, выбора и подбора, на которые мы указали выше; во всяком случае, эти сочетания даны задолго до того времени, как настанут те периоды поэзии, за которыми они оставят свое имя; их естественность, определившая их роль на первых ступенях, сделает их обязательными и для всех позднейших проявлений поэтической мысли. Прогресс в поэзии состоит в том, что в черте известных мотивов, в границах определенных формальных сочетаний жизненное содержание, гуманное содержание мысли становится глубже, типы человечнее, интересы шире. Прометей Эсхила еще все тот же ведийский Mätariçvan, он также похищает небесную искру, но эта искра совсем не та, какою представлялась она нашим арийским праотцам, и сомнения, мучившие гётевского Фауста, не снились немецкому магику XVI века, как представляет его народная книга.

«Все хорошее, – говорит где-то Гёте, – было уже раз думано, стоит только передумать его еще раз». Не только стоит, но и необходимо, потому что помимо того нет другого объекта для мышления. Мы прилагаем эти слова к поэзии. Одни и те же знакомые образы, одни и те же мотивы проходят по всей поэтической истории нашей расы: они-то вносят в нее ту связь, которая заставляет нас ощутить в ней присутствие организма, развитие; ими главным образом объясняется и та симпатия, с которой мы относимся к поэтическим произведениям старины, которой содержание нам чуждо и раскрывается перед нами наполовину только трудовым усилием мысли. Зато белая ручка, манящая нас из глуби мифической сказки (Гейне), приведет нас тридевятью землями к тридесятому царству современной поэзии:

Окончим словами Когена:

«Содержательные элементы, при помощи которых представление Аполлона, девы Марии создало чудесные, священные образы, давно исчезли из нашего сознания, но формальные элементы этих представлений все еще продолжают сочетаться с формальными элементами наших представлений о прекрасной юности, о невыразимом чувстве глубокой материнской любви. Этой гармонии формальных элементов мы одолжены тем, что до сих пор воспринимаем от этих произведений впечатление прекрасного. Вначале образы богов представлялись на самом деле богами. Многие чудодейственные образы роняют в легендах кольцо с руки или башмак с ноги, чтобы молящийся к ним бедняк или бедная женщина его подняли. Реальность художественных произведений была общим

[a] Золушка (*франц., англ., нем.*).

верованием древности, у германцев, как у индийцев и греков... Никому в голову бы не пришло создавать изображения богов, если б они не считались за самих богов... потому что психологически невозможно создавать вещи, в нереальности и несоответственности (Inadäquathoit) которых мы наперед уверены. В сознании художника живет вера в жизненную правду (gediegene Wahrheit) своего произведения.

Только после того, как искусство создано в этом направлении, является возможность творчества в другом настроении духа. Первоначальная тенденция заменяется тогда другой, равносильной; первого художника побуждала к творению идея бога; впоследствии это творение становится для каждого последующего художника *объективной идеей*, которую он в себе воспроизводит и может воспроизвести, потому что те же условия, те же элементы присутствуют в его сознании, причем нет необходимости, чтобы первоначальный мотив, двигавший первого художника, продолжал действовать и в нем. Содержательные элементы могли совершенно измениться: первый художник видел в своем создании бога; позднейший может обладать более глубокою, сильною оригинальностью взгляда, но *формальный элемент остался тот же*; произведение вызывает в нем чувство высокого, благоговейного. Согласие формальных элементов необходимо для того, чтобы художник мог творить и зритель наслаждаться его творением»[62].

V

Повторим в немногих словах главные положения, выработанные нами в течение предыдущего исследования. Наше определение поэзии по существу своему – генетическое. Генетическое в том смысле, что оно старалось объяснить явления поэзии из некоторых особенностей психического процесса восприятия представлений; но и в смысле истории, когда оно рассматривало поэзию в последовательности ее развития, где каждая старшая фаза обусловливала жизненность младшей. Особенности психического процесса, вызывающего синтетические построения поэзии, раскрылись нам в том, что немецкий психолог назвал несколько туманно «сенсуацией абстракций», в исключительном восприятии *формальных* элементов представлений, которые берутся за целое, становясь его символическим выражением. Мы видели выше, что в этом, в сущности, состояло первобытное лингвистическое творчество; видели, что тот же процесс вызывал когда-то ряды мифов и теперь еще вызывает ряды поэтических образов. Когда на страницах романа события и лица проходят перед нами в разнообразных сочетаниях, мы воспринимаем формальную сторону жизни и только через ее посредство проникаем в ее содержание; другими словами, содержательную сторону представления мы воспринимаем через формальную, формальная представляется нам выражением содержательной. Так, и еще в большей степени относится к своему делу и сам поэт; процесс нашего восприятия есть вместе с тем процесс его творчества, только

здесь он более потенцирован, более исключителен. Все мы одинаково способны отвлекать формальную, как и содержательную сторону явлений, одни более, другие менее; одни из нас способнее к поэтическим восприятиям, другие к теоретическим построениям. Точно так же и поэт; но формальная сторона представлений должна овладевать им сильнее; если в минуту творчества он способен более отдаться категории содержания, он не будет творить поэтически, вместо романа мы получим нравственный трактат, вместо сирвентезы[63] – обличение закона или таблицы статистических данных. С другой стороны, мы не исключаем всего этого из поэтической программы, мы доказывали только, что в поэтическом акте и таблица статистики, и обличение юриста, и вся другая проза жизни имеют место, но понимаются как событие, действие, как проявление известной деятельности, другими словами – формально или, лучше, образно. Поэтическая апперцепция – образная, в образах отвлекающая жизненную суть явления. Но того же характера и апперцепция мифическая; процесс, совершавшийся в голове первобытного человека, создававшего мифы, существенно тождествен с тем, который совершается в голове современного поэта и всякого открытого поэтическим впечатлениям, хотя бы он и не творил самостоятельно. Примеры мы приводили выше; здесь мы не можем не привести в подтверждение нашего взгляда мнение английского критика Masson'a, высказанное им в разборе эстетических теорий Dallas'a: «Теория, приложенная к толкованию греческой мифологии, одинаково приложима к анализу поэтического гения. Сущность мифического процесса состоит, говорят, в том, что младенчествующие люди не владели отвлеченным словом, почему каждая их мысль, какова бы она ни была и чем бы ни возбуждалась, была по необходимости новым подвигом воображения, новым шагом в область идеально-конкретного. Если говорилось о ветре, то им представлялось не стремление воздуха, а божество, дувшее из пещеры; мысль о том, что всякая добродетель вознаграждается, облекалась в формы внешнего пакта между человеком и божеством в каком-нибудь уединенном месте. Но таков поэтический прием и по сю пору, если устранить некоторые бросающиеся в глаза отличия. Всякая мысль поэта, каково бы ни было ее содержание, одевается в фантасмагорический, образный язык, выражается в сценах, событиях, предметах, обстоятельствах; чувство одевается внешнею обстоятельственностью (circumstance); все, что только роится в голове, снуется в пеструю ткань образов и приключений, которая сделает его видимым и осязательным – такова сущность поэтического дела. Возьмем пример. Китсу (Keats) представляется идея жизни; как выразит он ее? „Остановись и подумай! Жизнь – это день, мелкая капля росы, падающая с вершины дерева; сон бедного индейца, когда его челнок влечется к страшной стремнине Монморанси. Но зачем же так грустно вздыхать? Жизнь – это надежда необлетевшей розы, сказывание вечно разнообразной сказки, тихое волнование девичьего покрывала; голубь, играющий в ясном летнем воздухе; смею-

щийся школяр, без печали и заботы, качающийся верхом на гибких ветвях вяза“»[79]*.

«Это настоящая ποίησις[a]. В силу естественной аналогии, может быть под тайным внушением рифмы, в душе поэта поднялся одновременно с идеей жизни, – скажем больше, нераздельно от нее – образ росяной капли, капающей промеж листьев. Это воображаемое обстоятельство тотчас же является представителем идеи. Но творческая сила этим не истощилась, идея выражается в новом образе – индейца, спящего в челноке, но и он тоже оставлен. Здесь пауза; а идея движется далее, ища себе нового обстоятельственного выражения – и это повторяется еще пять раз. Эти семь картинок, семь образчиков воображаемого конкрета, если только они лично принадлежат поэту, представляются нам его мыслями о жизни и ее обиходе точно с таким же правом, с каким научные построения мы назвали бы мыслями физиолога или метафизика. То же самое легко видеть и на других примерах» (*David Masson*. Essays biographical and critical chiefly on English poets. Macmillan, 1856, 1 v.: Theories of poetry, p. 429–431, по поводу Poetics, an Essay on Poetry, by E.S. Dallas, London, 1852).

Таким образом, разрешилась для нас психологическая сторона вопроса. Но она же открыла нам путь к объяснению и другой стороны. Здесь от нас зависело поставить задачу шире или теснее: так или иначе, разрешение ее обещало внести в поэтический процесс новую законность, помимо психологической. Мы могли спросить себя: если поэтический процесс представляет ту же устойчивость и определенность, какая предполагается во всяком отправлении душевной деятельности; если он непременно состоит в восприятии внешних признаков представлений, то нет ли определенной нормы, по которой эти признаки, и только известные признаки, подлежат поэтическому восприятию? Поэт воспринимает идею жизни в образах: почему в тех, а не в других? Нет ли необходимой связи между потребностью восприятий и рядом определенных образов, служащих ему материалом? Другими словами: эти определенные образы не являются ли элементом законности, присутствующей в процессе поэтической апперцепции? Все значение и вместе неразрешимость этого вопроса предстанет нам яснее, если вместо того, чтобы взять примеры из поэзии и мифа, мы обратимся к фактам языка и спросим себя, почему, например, поэтическая апперцепция *девы* нашла себе выражение в образе чего-то светлого, блестящего (красная девица)? Нет ли законного отношения – разумеется, в пределах одной лингвистической семьи, либо одной народности – между этим внешним признаком и тем содержанием, которое оно назначено характеризовать? Мы, очевидно, касаемся здесь загадки внутреннего образования корней, которая не подлежит анализу лингвиста, которую психолог принужден предоставить исканиям метафизика. Все, что он может сделать, – это последовать лингвисту, знакомясь

[a] Поэзия, творчество (*греч.*).

с устойчивым разнообразием конкретных признаков, которыми в данном языке или семье языков символически выражены существующие представления о действительности; в мифах и первых произведениях народной поэзии он откроет такое же богатство внешних, постоянно возвращающихся определений – эпитетов, которые дадут эстетику будущего богатый материал для определения народно-эстетических воззрений, народного взгляда на изящное. Но мы далеки от того, чтобы исчерпать поэзию идеей изящного, как, с другой [стороны], не чувствуем никакой склонности плутать вокруг необойденного дома метафизика. Оттого мы здесь только ограничились указанием на *возможность* подобного рода изысканий.

Как сказано, мы могли поставить вопрос несколько уже. Изучая законы поэтического творчества, мы думали найти другую норму устойчивости в историческом движении поэзии. Мы сказали себе: человек не теперь стал поэтом; несколько столетий тому назад он творил эпос, пел свои народные героические поэмы; за несколько тысячелетий он творил мифами и в непроглядную, незапамятную старину создавал поэзию языка. Мы и теперь питаемся делами его поэтического синтеза – в языке: созданные им лингвистические формы до сих пор служат нашему мышлению, мы до сих пор трудно выходим из мерки тех образных, односторонних определений слова, в которых выразилась впервые поразившая его действительность, и всякое новое завоевание мысли на историческом пути необходимо укладывается в эту мерку. Если так с языком, спросили мы себя далее, то нет ли той же обязательности в формах мифа, эпоса, сознательной поэзии? Небольшое знакомство с наличным запасом поэтического вымысла вскоре убедит всякого, что его кажущееся разнообразие легко сводится к небольшому ряду простейших формул, повторяющихся в разных применениях на протяжении веков. Арийский космический Прамата повторяется в греческом Прометее и в Лео Шпильгагена[80*]; миф проходит через аватары [метаморфозы] сказки, новеллы, умильной повести, чтобы встретиться нам снова в серой обертке какой-нибудь библиотеки романов. Произвол поэтического вымысла более, чем обыкновенно кажется, ограничен формами, выработанными предшествующим развитием, если и не совсем в той мере, в какой речь образованного человека XIX века заколдована в пределах словаря, над составлением которого не он трудился (см.: *Steinthal.* Poesie und Prosa. Zeitschrift für Völkerpsychologie, VI, p. 316–317)[64].

Таким образом, в поэтическое творчество внесен двоякий элемент законности, обусловливающий повторение одних и тех же форм, одних и тех же процессов: *психологический* и *исторический*. Но при этом повторении где же движение вперед? Где прогресс и развитие? Развитие состоит в том, что под условием одного и того же психологического процесса, в границах одних исторических форм, содержание углубляется, делаясь человечнее, обогащаясь всем, что выработала мысль в смысле жизненных выводов и теоретических обобщений. Мы до сих пор бес-

сознательно вторим старым мифам, наша обыденная речь полна мифических формул, о значении которых мы даже не догадываемся. Мы говорим, что дождь идет, ночь наступает, солнце ударяет своими лучами; но кто же из нас верит в самом деле, что дождь *идет* и *наступает* ночь, и *ударов* солнца никто не ощущал на себе. В далекую мифическую пору некоторые из этих и подобных выражений могли иметь вполне реальный смысл, но, может быть, уже «улыбающаяся заря» Вед указывает на обобщение, тем более «смеющиеся» волны Эсхила (ποντιων τε κυμάτων ἁνήριθμον γέλασμα[a] (Prom., 89) и гимна к Церере (V, 14 – γατα τε πᾶσα᾽-γελασσε και ᾽αλμνρόν οῖδμα ναλασσης[b])[65]. И теперь еще мы не чуждаемся этих образов, мы их понимаем, как понимаем красоту Медицейской Венеры или Мадонны умбрийской школы, хотя, по всей вероятности, далеко не разделяем тех религиозных представлений, которые они возбуждали в душе грека и итальянского католика. Но и грек и итальянский католик не всегда соединяли одинаковое представление со своими любимыми религиозными образами, хотя, видимо, никогда от них не отделялись. Во время Фидия, говорит Тэн (Philosophie de l'art en Grèce, стр. 194–200), Паллада давно перестала быть, чем была прежде: физический миф, в ней первоначально выраженный, уступил место развитию нравственной личности, между тем легенды, атрибуты, эпитеты, освещенные преданием, по-прежнему обращают нас к тому прошлому, из которого она вышла. «Ее знали дочерью Зевса-громовержца, от него одного рожденною; когда она вышла из его головы среди молний и стихийной бури, Гелиос остановился в своем ходе: Земля и Олимп содрогнулись, поднялось море и золотой дождь света пролился на землю. Нет сомнения, что первые люди поклонялись под ее именем блеску прояснившегося неба; перед этой девственной ясностью они падали ниц, охваченные живительной свежестью, которая следует после бури; они сравнивали ее со здоровой молодой девушкой и назвали Палладой. В Аттике, где воздух прозрачнее и чище, чем где-либо, она скоро стала Афиной, т. е. афинянкой. Другое из ее старых прозвищ Тритогенейя, из вод рожденная, также напоминало ее происхождение из небесной влаги, либо блестящее отражение волн. Серо-зеленый цвет ее глаз и ее излюбленная птица – сова, зрачки которой светятся ночью, – все это следы ее происхождения. Постепенно ее образ очертился, ее история обогатилась. Ее бурное рождение сделало ее воительницей, вооруженной, наводящей ужас, спутницей Зевса в его борьбе с возмутившимися титанами. Девственница и чистый свет, она сделалась вскоре символом мысли и разума, ее звали искусной, потому что она изобрела искусство, наездницей – потому что она приручила лошадь, помощной – потому что она исцеляла болезни». Она стала гением страны, народа: все, что они видели кругом себя, город с его храмами и гимназиями, порты с дымящимися арсеналами и т. п. – все это ее дары, ее подвиг, вдохновлено

[a] Смех неисчислимых морских волн (*греч.*).

[b] Засмеялась вся земля и соленые валы моря (*греч.*).

ею. Когда Фидий подошел к этой одухотворенной идее Паллады, он уже успел побывать в кружке Перикла и Анаксагора, и в нем могли сохраниться «отголоски той новой физики и философии, которые, еще смешивая дух и материю, видели в мысли самую тонкую и чистую материю, род эфира, повсюду распространенного, чтобы водворить и поддержать порядок в мире (слова Анаксагора). Это позволило ему составить себе о божестве идею еще более высокую, чем какая существовала в народе, его Паллада превосходила Эгинскую, уже столь строгую, величием вечной идеи». Между тем формы представления остались одни и те же, как и тогда, когда Паллада-Афина еще представлялась наивному греку в самом деле выходящею во всеоружии из головы громовержца Зевса. Дело в том, что мы вечно ощущаем потребность внешнего, образного восприятия явлений, отдельно и независимо от их содержания: на этом основана возможность не только новых поэтических апперцепций, но и сочувственных отношений к поэтическим образам прошлого. Мы апперцепируем их, любуемся ими формально, но под условием бессознательного внесения в них нашего собственного жизненного содержания. В Венере мы любуемся красивой женщиной – не богиней и точно так же повторяем мифические формулы языка, хотя наука приучила нас к иному пониманию явлений, которые они назначены выразить. Потому что такие приобретения духа не утрачиваются с течением времени: казалось бы, от них удержалась одна лишь оболочка, а в ней уже появилось новое зерно. «Язык, продукт чувства, формулирует воззрения (Anschaungen), которые становятся представлениями (Vorstellungen), а они в свою очередь являются нередко лишь средством выразить известную степень или окраску чувства. Таким образом, язык описывает круг или спираль, возвращаясь (на другой степени развития) к своей исходной точке»[66]. Живучесть поэтических и вообще художественных образов обобщает это воззрение.

Наш анализ поэтического процесса может показаться иным слишком реальным, близко идущим к земле, слишком многое объясняющим, когда, может быть, самая сущность поэзии в тайне, необъяснимости. Господствующие теории эстетики любят оставлять ее под мистическим покровом. Но, с одной стороны, я не знаю, зачем так долго оставлять в науке пресловутое Un je ne sais quoi[a], которое с легкой руки Монтескье (Essai sur le Gout[b]) продолжает пугать добрых людей при дневном свете XIX века; с другой, я не думаю, чтобы перешел за границу объяснимого. Я хорошо знаю, что от науки следует требовать лишь того, что она в состоянии дать при данном развитии познавательных средств, что за известной чертой всякий научный наезд непременно кончится сумбуром. Когда статистик собирает цифры бродяжничества, пьянства и распутства, цифры грамотности, голодных годов и т. п., он легко сведет все это в таблицу общего нравственного уровня страны и в состоянии образован-

---

[a] Не знаю что (*франц.*).

[b] Опыт о вкусе (*франц.*).

ности и экономического быта найдет не только параллелизм, но и известную причинную связь. Каким психическим процессом, какой борьбой сопровождалось в данном случае нравственное падение лица — это не подлежит его разбору. Точно так же лингвист разбирает на волокна ткань язычных построений, добираясь до все более и более простых форм, но затем настает предел, за которым невозможен никакой дальнейший анализ, например вопрос о том, почему такой-то комплекс идей выражается непременно известным комплексом звуков, а не другим? Но об этом самим Богом положено знать лишь одним метафизикам.

Мне кажется, необъяснимость поэзии проистекала главным образом из того, что анализ поэтического процесса начинали с личности поэта[67]. Поэт действительно необъясним, как необъясним философ, ученый, любой человек из толпы. Личность не изолируется, как физический аппарат, или изолируется при условиях болезни или насилия — но и в этих случаях анализ против нее оказывается бессильным, он не может овладеть ее психическим аппаратом, подвесть итог тому, что в ней частного, личного, отделяющего ее от других психических особей. Оттого характеристики никогда не выходят из родовых и видовых категорий, никогда не достигая ad hominem[a]. В нашем случае и с точки зрения нашей теории мы можем сказать, например, что поэт должен отличаться от других людей особою впечатлительностью, восприимчивостью, особенным развитием той способности апперцепировать внешнюю сторону явлений, в силу которой все мы более или менее открыты поэтическим апперцепциям; количественное различие на известной степени переходит в отличие качественное, и что в нас было восприятием, способностью воспринимать поэтические красоты, становится в нем деятельной силой — творчеством. Но все это общие фразы, которые не получают дальнейшего оправдания. Оттого мы ограничились разбором первого факта: восприятия; он лишен личного характера, мы знакомы с ним не только по своему опыту, но и по опыту многих; все мы настолько поэты, насколько понимаем поэзию; кроме того, у нас под руками богатый *исторический материал* поэтических форм, сюжетов и образов, созданий языка и мифа. Вот на чем мы попытаемся основать дальнейшее исследование. В его результате получится определение поэзии, которое мы можем обобщить в такое определение искусства[68]: оно — создание новых идеальных или реальных конкретностей, не служащих практической цели, средствами или в образах природы. Этим исчерпывается теория «*подражания*»: музыка и архитектура творят средствами природы, не подражая; ваяние, живопись и антропоморфизм языка орудуют ее образами и формами или вызывают их в представлении, но те и другие условны, отлагаются в течение истории как символы человеческого синтеза жизни и настолько обязательны, насколько эволюция не изменила их или не устранила из обращения. Итак: создание новых конкретностей как результат психических процессов, которые мы называем «*воображением*»;

[a] Применительно к человеку (*лат.*).

создание, находящее «*удовольствие*» в самом себе, в радостном акте творчества (комбинация), которому отвечает акт восприятия (суггестивности) со стороны зрителя или слушателя, и производящее впечатление *красоты*, которое переносится далее и на понятие природы[69].

План дальнейшего исследования предрешен общими точками зрения, выясненными выше. Свобода личного поэтического акта ограничена преданием; изучив это предание, мы, может быть, ближе определим границы и сущность личного творчества. Следующее обозрение распадается вследствие этого на две половины: А) поэтическое предание; Б) личность поэта; в первом отделе мы поставим вопросы:

а) Синкретизм и дифференциация поэтических форм. Как выработалось понятие «поэзия».

b) История поэтического стиля.

c) История сюжетов.

d) История идеалов.

[α) История Naturgefühl <чувства природы>.

β) Идеал красоты в историческом развитии.

γ) Мифологическое, символическое и аллегорическое миросозерцание. *Зачеркн.*][70]

Примечания А. Н. Веселовского

1 *W. Sherer.* Poetik. Berlin, 1888. См. разбор V. Valentin'a в Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte (N.F., IV, стр. 478 и след.).

2 См. мою: Из истории романа и повести, вып. 1, [1886], стр. 1 и след.: История или теория романа?

3 См. отрицательный взгляд Laprad'a «Le sentiment de la nature chez les modernes», p. 312 и след.

4 Я обращаю, между прочим, внимание на то, что о теории и истории поэзии высказано было Котляревским в его разборе руководства Линниченка (сл. I том сочинений Котляревского, стр. 454 и след.)[81*].

5 Разобрать новые явления в области поэтики: *Werner.* Lyrik und Lyriker (опыт естественно-исторической поэтики. См.: *Veit Valentin* в: Zs. f. vergleichende Literaturgeschichte, N. F., 485 и след.)... *Jakobowski.* Die Anfänge der Poesie. 1891.

[На вкладных листах 7–10 выписки из Якобовского и Брухмана (*Kurt Bruchmann.* Poetik. Naturlehre der Dichtung. Berlin, 1898). О книгах Р.М. Вернера (1890), Л. Якобовского и К. Брухмана[82*]].

6 [На полях карандашом, потом зачеркнуто] NB. В окончательной редакции введение о Шерере устранить.

7 Для общего обозрения вопроса о природе искусства см., кроме книги *Bosanquet* [A History of Aesthetic. London, 1892]; *Schasler.* Kritische Geschichte der Aesthetik. 1872; *Knight.* The philosophy of the beautiful; Л. Толстой. Что такое искусство, в «Вопросах философии и психологии», 1897 ноябрь-декабрь, стр. 986 и след.; Kralik. Weltschönheit. Versuch einer allgemeinen Aesthetik.

8 [Вставка карандашом] индивидуального, характерного, правды, символич.

[9] [На полях добавлено] Точкой отправления – Платон (нормы природной красоты; единство в разнообразии; теория идей) и греческие эстетические воззрения, построенные главным образом на Платоне.

[10] К учению Платона и Аристотеля о красоте (единство в разнообразии) см.: *Bosanquet.* A History of Aesthetic. P. 32–42.

[11] См.: *Bosanquet*, 1, с. 369 и след. (Zimmermann, Fechner, Stumpf). См. 207 ib. (Hogarth [83*]).

[12] Циммерманн защищал идею прекрасного, построенного на абстрактных формальных отношениях. Фехнер (Vorschule der Aesthetik. 1876) и Штумпф (Tonpsychologie. 1885–1890) пытались подтвердить это положение экспериментально-психологическими исследованиями (ср.: *B. Bosanquet.* A. History of Aesthetic. London, 1892. C. 373–388)

[13] [На полях вставка карандашом] Спенсер и др.

[14] [На полях дополнительные выписки из Вундта о психологическом восприятии симметрии и гармонии тонов (*W. Wundt.* Physiologische Psychologie, erste Auflage) и из Брухмана (*Bruchmann.* Psychologische Studien zur Sprachgeschichte. 1888, стр. 244) – о пропорциях в архитектуре].

[15] См.: *Bosanquet*, p. 57 (Аристотель), 106 и след., с пробами о месте «безобразного» в искусстве – ib. 115, 134–135 и passim.

[16] [Карандашом добавлено] что, может быть, и поражающее [?] в истории эстетического понимания природной красоты не что иное, как продукт перенесения на нее эстетической школы, пройденной в области искусств. Красота в искусстве – продукт исторического наслоения, отвечающего требованиям более продолжительной [?] суггестивности].

[17] См.: *Bosanquet*, 1, с., 263 и след. [На полях карандашом: вставить об истор. прекрасном: характерность, суггестивность].

[18] [На вкладных листах 15–17] « К обозрению эстетических теорий» – выписки из Бозанкета (*B. Bosanquet.* A. History of Aesthetic), учение о красоте Баумгартена, Лессинга, Винкельмана, Канта, Шиллера. «К эстетическим взглядам Канта и Шиллера» – выписки из статьи Спасовича «Дружба Шиллера и Гёте» («Вестник Европы» , 1871, март. С. 175 и след.). В связи с критикой кантовского понятия Spiel und Schein[a], усвоенного Шиллером: «Вымысел эстетичен только до тех пор, пока не претендует на реальное существование, Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen[b] (*Bosanquet*, p. 197)», – Веселовский ссылается на «постановку этого вопроса у Чернышевского и Гюйо[84*]».

«Введение в понятие красоты индивидуально характерного» со ссылками на Фридриха Шлегеля («О греческой поэзии», 1797), молодого Гёте («Deutsche Baukunst»[c], 1771) и на переписку Гёте и Шиллера (*Bosanquet*, c. 300–309). «Письмо Шиллера к Гёте...» (1, с. 302–303), «с требованием пересмотреть произведения греческого искусства с точки зрения характерного, и пожелание, чтобы кто-нибудь устранил из обращения самое слово „красота“, поставив на его место – правду» .

---

[a] Игра и иллюзия (*нем.*).

[b] Иллюзия никогда не должна достигать действительности (*нем.*).

[c] «О немецком зодчестве» (*нем.*).

[19] См.: *Bosanquet*, 1, с. 263 и след.

[20] «Бесконечное, выраженное в конечном»; «задача искусства объять конечную природу бесконечностью идеи» (см. Жан Поль Рихтер, Авг. Вильг. Шлегель).

[21] [На вкладных листах 12–22 выписки «к определению красоты» из книг *Theodor Alt*. System der Künste mit Rüchsicht auf die Fragen der Vereinigung verschiedener Künste und des Baustils der Zukunft. Berlin, 1883; *Sourieau*. Les éléments de la science du beau. «Bulletin hebdomadaire des cours et conférences», 1895, № 35. C. 553; *Cherbuliez*. L'art et la nature. Paris, 1895].

[22] [На полях добавлено карандашом] Безобразное, ужасное, контрасты – и теория «жизни как содержания» искусства. Принцип «характерного» и гегелевская формула «творчество характеров» – Гартман и характерное.

[23] [На полях карандашом] Художественное есть ли непременно красивое? Вопрос о красоте и экспрессии: *Bosanquet*, 246 и след. (Winckelmann).

[24] [На полях карандашом] Выход к характерному. Красота и идея добра.

[25] В книге *Paolo Mantegazza*, Fisiologia del piacere (1891) вопрос об удовольствии, доставляемом искусством, не затронут. См.: *Толстой* «Что такое искусство?» в «Вопросах философии и психологии» , 1897, ноябрь-декабрь, стр. 1015 и след.

[26] [На полях карандашом] Средства, которыми располагают искусства; исторический выбор и новый элемент (не природной) красоты; требование суггестивности.

[27] [На вкладных листах 33–42: «Теория удовольствия и понятие Spiel (Кант, Шиллер. Спенсер, критика Гюйо). Определение поэзии со стороны цели – удовольствия и содержания – красоты соединяются в известной мере в эволюционной теории английских психологов, Спенсера, Grant Allen'a [Physiological Aesthetics, 1877] и James Sully [Studies in Psychology and Aesthetics. 1874][85]*. Удовольствие понято как plaisir du jeu[a], перерождающееся в сознание du plaisir du beau[b]. Guyau подверг эту теорию анализу в своих «Les problèmes de l'esthétique contemporaine». Paris, 1884». Следуют обширные выписки из книги Гюйо, гл. I–V (об общих принципах искусства) <Гл. I. Удовольствие прекрасного и удовольствие игры. Гл. II. Удовольствие от прекрасного находится ли в противоречии с чувством полезного, с потребностями и желаниями? Гл. III. Удовольствие от прекрасного находится ли в противоречии с активной деятельностью и с чувством реального?..>. С. 33–36: явление некрасивого в искусстве («...l'imitation du laid et de l'horrible...»). С. 42–43: <«Если игра (выполняемая каким-нибудь органом без полезной цели) сама по себе может быть эстетичной, то работа (выполняемая органом с разумной целью) столь же, а иногда и более эстетична»>. Веселовский подчеркивает общий вывод Гюйо (С. 36): <«Таким образом, в конечном счете жизнь является задачей искусства, и художник создает вымыслы лишь для того, чтобы убедить нас в том, что это не вымыслы»>. В скобках добавлено: «см. воззрения Чернышевского».

Л. 42 содержит выписки по теме: «Половое влечение и начала поэзии: эротизм первобытной лирики, со ссылками на Шерера («Poetik»), Вернера

---

[a] Удовольствие игры (*франц.*).

[b] Удовольствие от прекрасного.

(«Lyrik und Lyriker»), Якобовского («Die Anfänge der Poesie», с. 72 и след.: Hunger und Liebe[a]), Шухарта (*H. Schuchart.* Romanisches und Keltisches, 1886) и на рецензию Веселовского о последнем (ЖМНП, 1886, октябрь, с. 7–8).]

[28] О злоупотреблении аналогиями см.: *Н. Кареев.* Основные вопросы философии истории, ч. II, 1883, стр. 65 (о Линднере), 98; ч. III, прим. 15.

[29] См.: *Michaut.* De l'imagination. Paris, 1876; *Cohen*, Die dichterische Phantasie und der Mechanismus des Bewusstseins. Zs. f. Völkerpsychologie, VI, 171–263; J.B. Meyer. Das Wesen der Einbildungskraft, ib., X, 26–41. См.: *Bosanquet*, I. c. 110 (Филострат); *Oelzelt-Newin.* Über Phantasie-Vorstellungen, Graz, 1889; *Schmid-Kunz.* Analytische und synthetische Phantasie. Halle, 1889; *Arréat.* Mémoire et imagination. Paris, 1895.

[30] [На полях вставка] Э. Поэ. [На вкладном листе 47 «к английским теориям воображения» – выписки об Эдгаре По из итальянской статьи *P. Jannacone*, L'estetica di Edgardo Poe («Nuova Antologia», 15 VII 1895, С. 322 и след.)].

[31] *David Masson.* Essays, biographical and critical, chiefly on English poets. Cambridge. 1856: Theories of poetry, p. 421–424.

[32] О «бессознательных состояниях» и их физиологическом объяснении см.: *Рибо.* Болезни личности. Москва, 1886, стр. 9–30.

[33] См. аналогические наблюдения Hément над глухонемым: *Н. Кареев.* Основные вопросы философии истории, ч. II, стр. 191.

[34] См.: Revue Bleue, 1895, N 12 (2e semestre): *Jules Breton*, Souvenirs d'un peintre paysan, стр. 355 [следует выписка на полях].

[35] Об одновременном существовании нескольких состояний сознания см.: *Рибо.* Болезни личности. Москва, 1886, стр. 146–147, 244 прим.

[36] К литературе о фантазии: *Oelzelt-Newin.* Über Phantasievorstellungen. Graz, 1899; *Arréat.* Mémoire et imagination. Paris, 1895. [На вкладных листах 55–61: выписки «К вопросу о фантазии» из Oelzelt-Newin, «Über Phantasie-vorstellungen» и из Cherbuliez, «L'art et la nature», 1892].

[37] См. литературу вопроса у Шерера, 162 [следуют библиографические выписки по Шереру]. См.: *Рибо.* Болезни личности. Москва, 1886, стр. 41–42. К теории фантазии важно также изучение делиризма (см.: *Arréat.* Mémoire et imagination, стр. 140 след.).

[38] См. заметки *Souriau*, Les elements de la raison du Beau в Bulletin hebdomadaire des Cours et Conferences, I-ere Annee, N 25 (1895), стр. 394 и след.

[39] См.: *Oelzelt-Newin*, стр. 58, 60.

[40] См.: *Bourgé*, Études et Portraits. Paris, 1889, I, стр. 102, 104, 114–115. Примером первого является Lamartine, второго – Shakespeare, Goethe, V. Hugo. См. еще стр. 278–279.

[41] [На полях незаконченный набросок карандашом] 1) Слово, миф, поэзия. Слово как односторонний [зачеркн.] показатель предмета. Его образность (условность), категории рода и действия. В поэзии это показатель различного взгляда на мир познания. D[allas], Essays, passim [?]: слово как алгебраическая формула и слово-образ как орудие поэзии. Поэзия как личное [?]

---

[a] Голод и любовь (*нем.*).

значение; требование suggestivity [суггестивности]. Чем оно разностороннее, тем ближе к знанию.

2) Определение Толстого: искусство – такой акт психической деятельности, которым путем иллюзии открывает глубокие тайны жизни (слово = иллюзия, открывание тайны = суггестивность, восстановление старого единства слова и дела).

[42] *H. Steinthal.* Der Durchbruch der subjectiven Persönlichkeit bei den Griechen. Zeitschrift für Völkerpsychologie, II, стр. 323–324.

[43] *H. Cohen.* Die dichterische Phantasie und der Mechanismus des Bewusstseins. Zs. f. Völkerpsychologie, VI, 2, стр. 215–217.

[44] В сущности, к тому же приходит *L. Kessler* (Das Wesen der Poesie, Leipzig, 1889), когда говорит, что в поэзии связь между образом и чувством не всецело логическая (die Verbindung zwischen anschaulicher Vorstellung und Empfindung nicht ganz auf begrifliche Vermittlung angewiesen ist, p. 12), ибо поэтические представления не столько выражаются, сколько возбуждаются словами (стр. 13: die poetischen Vorstellungen nicht eigentlich durch Worte übertragbar, nur anregbar sind), типически или символически выражающими действительность (lauter Stichworte für das Erscheinen des lebendigen Bildes selbst). Об отношении мифа к поэзии сл.: *Bruchmann.* Biologische Studien. Zs. f. Sprachgeschichte, стр. 210 и след., 228, 332–340.

[45] См. замечания Posnett'a (Comparative Literature. London, 1886, p. 35–36).

[46] [На полях примечание карандашом] См. *Flaubert.* Salammbô.

[47] [На полях примечание карандашом] См. формулы сказки и романа и комбинации.

[48] Мы не касаемся здесь вопроса о границах бессознательного воспроизведения, подражания – и плагиата: вопроса, недавно поднятого по поводу D'Annunzio[86]*. См.: Revue Bleue, 1896, 15 Fevr., стр. 209 и след.: Le plagiat en 1895 (G. Jambard); ряд статей в Gazetta Litteraria, 1896 г., между прочим в N 10: Plagio e collaborazione (Mario Pilo); N 12: Ancora nuovi furti Dannunziani (G.B. Mazzoni); N 13: L'afere di Gabriele D'Annunzio dinanzi alla coscienza estetica (Franc. Gaeta). См.: Нов. время, 1895, 7 дек.: Французские писатели о плагиате (Ф. Булгаков).

[49] *H. Cohen.* Die dichterische Phantasie und der Mechanismus des Bewusstseins. Zs. für Völkerpsychologie, VI, 2, стр. 255–256.

[50] *H. Cohen*, ibid., стр. 236–237.

[51] О связи поэтического олицетворения с мифическим верованием в личную жизнь природы см.: *Taine.* Philosophie de l'art en Grèce, p. 176–182. Об исторической связи он, впрочем, не говорит, ограничиваясь сравнением поэтического представления с мифическим.

[52] «So wird der Stein ein Schneidender, der Zahn ein Mahlender, Esser, der Flusse in Läufer oder der Rauschende oder der Pflüger, der Wolf der Zerreisser, die Schlange die Kriechende, der Mond der Messer, das Morgenrot der Erwecker, der Donner der Brüller»[a] (см.: *Biese.* Die Philosophie des Metaphorischen, p. 25).

---

[a] «Так камень становится режущим, зуб – перемалывающим, едящим, река – бегущей или шумящей, или пашущей, волк – разрывающим, змея – ползущей, месяц – мерящим, утренняя заря – пробуждающей, гром – рычащим» (*нем.*).

[53] К вопросу о грамматическом роде сл. Roethe в предисловии к 3 тому нового издания Гриммовской грамматики, стр. XXI и след.; возражения Brugmann'a (*Beiträge*, т. 15, с. 523 и след.); ответ Roethe в Anz. f.d. Altert., XVIII, 2. April, 1891, стр. 181 след. (с ссылкой на Brugmann. Techmers Zs., 4, 100; Michels в Germania, N.F., XXIV, 2 Heft, стр. 121 и след. (с Brugmann'ом). См.: *Gerber*, Die Sprache als Kunst, I, 337–341 (одностороннее определение слова: die Wörter entstehen... als Tropen in Weise der Synekdoche[a]).

[54] См.: *Schwartz*. Die melkenden Götter bei den Indogermanen. Zs. f. Völkerpsychologie, XIX B., I. Heft, стр. 67–68.

[55] См.: *Bloomfield*, Contributions to the interpretation of the Veda и отчет Henry, Rev. Crit., 1894, № 15 [выписки из последнего, содержащие толкование мифа о Соме].

[56] Когда мифы вполне сложились, охарактеризовались, другими словами – выработали личность, их дальнейшая апперцепция ведет только к внешнему смешению, которое, впрочем, легко распутать. Так, когда нам рассказывают, что Индра сам обратился в птицу, чтобы похитить дождь-амброзию (amrta, soma), мы ясно различаем здесь сочетание мифа об Индре, победителе Вритры, с параллельным сказанием о снесении небесного огня и влаги птицей. См.: *Kuhn*, ib., стр. 146.

[57] См.: *K. Bruchmann*. Psychologische Studien zur Sprachgeschichte, стр. 212 и след. (анализ мифа о Соме), стр. 218–219.

[58] Сл. подобные же общие места в старофранцузском эпосе: *Tobler*. Über das volkstümliche Epos der Franzosen. Zeitschrift für Völkerpsychologie, IV, 2, стр. 193.

[59] Таково разделение гимнов или частей гимнов, посвященных прославлению божеств, предложенное *Yaska*'ой, № VII, I; *J. Muir*. Beiträge zur Kenntnis der Wedischen Theogonie und Mythologie, Orient und Occident, III, 3, p. 457.

[60] Отсутствие генеалогических понятий в финской мифологии сл.: Comparetti. Die Kalewala, p. 164, 166, 168–169.

[61] *Pio*. Sagnet om Holger Danske. 1870; *Hugo Meyer*. Abhandlung über Roland. 1868 (сл. критику в Revue Critique, 1870 г.) и странные соображения *Osterhage*, Anhänge an die germanische Mythologie in der altfranzösischen Karlssage в Zs. f. roman. Philologie, XI, 1, 2, 3 Heft; XII, 3–4 Heft. См. попытку Breul'я обратить в световой миф легенду о Роберте-дьяволе и заметку Боринского в Zs. f. Völkerpsychologie, B. XIX, 4, 1, стр. 77 и след.

[62] Zeitschrift für Völkerpsychologie, VI; 2: Die dichterische Phantasie und der Mechanismus des Bewusstseins von H. Cohen, стр. 231–232.

[63] Под сирвентезой (sirventes, sirventesc, sirventesca) разумелось в провансальской поэзии стихотворение, обращенное к хвале или порицанию общественных и политических фактов.

[64] *Sybel*. Geschichte des ersten Kreuzzugs. Düsseldorf, стр. 5 <«При этом вскоре становится ясно, что как предметы, так и рассказы о них возникают и изменяются согласно всеобщим законам, что при всем богатстве индивидуального ничто не может уклониться от действия этих законов; наконец, что рас-

---

[a] Слова образуются... как тропы по типу синекдохи (*нем.*).

сматриваемое в своих последних основаниях развитие бытия и его восприятия, деяний и сообщений о них по существу развивается параллельно»>.

65 *K. Bruchmann*. Psychologische Studien zur Sprachgeschichte, p. 26, 32, 205–208, 210, 228. [На полях дополнение: «К обобщению реального значения сл. этимологию понятия „дух" – *Biese*. Die Philosophie des Metaphorischen, p. 26». Следует ряд примером оттуда на различных индоевропейских языках, иллюстрирующих переход значения «дышать», «дуть», «дыхание», «дуновение» в «дух», «душа». Ср.: *Gerber*. Die Sprache als Kunst, I, 341 и след.].

66 *K. Bruchmann*. Psychologische Studien zur Sprachgeschichte, стр. 8.

67 [Первонач. вар.] ...что в анализ поэтического процесса ненаучным образом примешивалась личность поэта.

68 См. мой «План», л. 1, IV и л. 3, II.

69 Л. Толстой (Что такое искусство? «Вопросы философии и психологии», 1897, ноябрь-декарь, стр. 1024) также обходится при определении искусства без понятия красоты, устраняя цель – наслаждение, усматривая в искусстве одно из средств общения людей между собою (1022), но наивно смешивая средства искусства с средствами языка, линий, красок и т. д. Будто бы словом люди передают мысли, искусство общность чувства (1022). См. 1024: «Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытывали то же чувство – в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их».

[На вкладных листах 97–98: «Определения поэзии» – выписки из *Amiel*, Fragment d'un journal posthume, précédé d'une étude par Edm. Scherer, 6-e ēd., t. I. С. 62, и из *Combarieu*, Les rapports de la musique et de la poesie, с. 367 и 411].

70 [Введение в курс исторической поэтики 1896–1897 гг.» (Поэтика II, лл. 242–243) заключает краткий конспект позднейшей редакции вводной эстетической главы] ...Говоря о каком-нибудь выделяющемся писателе, поэте, мы ценим его не только как мыслителя, выражающего те или другие идеи, но как писателя и поэта, любуемся, восторгаемся либо отрицаем. Требование подобной оценки указывает на особенную природу литературного материала и невольно вызывало вопрос. Ответ получился: 1) метафизический, впрочем, обоснованный культом классиков: мы восхищаемся известными произведениями литературы (поэзии), потому что они выразили нам полнее другую идею а) красоты (теория красоты), доставляющей нам b) удовольствие (теория его) с) воспроизведением или подражанием образам природы (теория подражания) путем особого психического акта, воображения (теория воображения). 2. Исторический: накопление историко-сравнительных данных (работы антропологической и этнографической школы) объяснили, что а) понятие красоты – историческое, не idealisch [идеальное] (как выражается *Burchhard*. Aesthetik und Soziawissenschaft. Stuttg., 1895. С. 57), что предполагает историю развития эстетитческого вкуса (смена и устойчивость эстетических форм); что b) естественное удовольствие – историческая эво-

люция физиологического, как c) и подражание в целях удовольствия руководилось вначале целями непосредственной пользы или усвоения; и d) что вооображение орудует [?] и связано всеми исторически отложившимися результатами развития в области понимания красоты, удовольствия и подражания.

Таким образом, изучение литературного памятника по существу, как своеобразного проявления творчества, сводится к двум задачам: а) психологической (теория воображения) и b) исторической (изучение стилистических и поэтических (литературных) форм (истории вкуса)). Первая задача психологии (общей и частной, сл. работы Binet, Passy... неразб.), вторая – теории литературного развития, физиологии литературной истории.

Согласно с этим построением мною разработаны были а) абстратные определения литературного, поэтического содержания по категориям красоты, подражания, удовольствия, воображения (фантазии) и приступлено к b) определению поэзии по категориям ее исторического развития.

Комментарии

Русская литература. 1959. № 2. С. 180–189; № 3. С. 89–121.

Первая публикация, подготовленная В.М. Жирмунским, имеет общее название: «Неизданная глава из „исторической поэтики“ А. Веселовского». Текст воспроизведен по рукописи *Поэтика I* (лл. 1–99), хранящейся в Институте русской литературы АН СССР (Пушкинский дом. Ф. 45. Оп. 1. № 191). Рукопись в целом носит беловой характер, хотя текст «Определения поэзии», по всей видимости, не был окончательным. В составе сборников работ А.Н. Веселовского никогда не перепечатывалась.

В. М. Жирмунский дал следующее описание рукописи и принципов ее публикации:

«Публикуемая ниже первая часть рукописи курса „Исторической поэтики“ А. Н. Веселовского в основном представляет связный беловой текст, переписанный частью самим Веселовским, частью (лл. 76–95) другой рукой. Ссылки на источники, помеченные звездочками, даются чернилами на полях рукописи и в ряде случаев являются добавлениями более позднего времени. В настоящем издании они помещены (под буквами) в подстрочных примечаниях, в случае необходимости – с библиографическими уточнениями. Позднейшая правка рукописи делалась Веселовским чаще всего карандашом, обычно также на полях, реже в самом тексте. Там, где эта правка вполне закончена, она внесена в печатный текст; в тех случаях, где карандашные поправки остались незаконченными или представляют наброски, варианты, заметки для памяти, они также отнесены в подстрочные примечания, в квадратных скобках. Карандашом на полях Веселовский разметил содержание большинства абзацев. Поскольку эта позднейшая разметка не проведена систематически, она в печатном тексте не воспроизведена.

Между листами основного текста Веселовский имел обыкновение вкладывать выписки, накоплявшиеся у него с течением времени по вопросам, затронутым в его исследовании. Эти выписки, относящиеся к более позднему времени, чем основной текст, послужили в дальнейшем главным материалом для перера-

ботки и расширения глав, опубликованных Веселовским в 1895–1899 годах. Содержание этих материалов в краткой форме дается позади текста в примечаниях, вместе с комментариями редактора издания.

Немногочисленные вставки и уточнения редакционного характера отмечены квадратными скобками» (*Жирмунский, 1959*, № 2. С. 180).

Раздел позднейших авторских примечаний и дополнений, сделанных впоследствии А. Н. Веселовским, оставлен в настоящем издании в основе своей таким, каким его дал при первой публикации В. М. Жирмунский. Помимо небольших редакционных и фактических уточнений, главным изменением является то, что в этот раздел возвращены и более обширные выписки А. Н. Веселовского, которые В. М. Жирмунский печатал позади текста вместе с собственным комментарием.

В рукописном плане книги по исторической поэтике «Определение поэзии» значится как часть I. Работа была написана в 1888–1890 гг., вслед посмертно опубликованной «Поэтике» (1888) Вильгельма Шерера (1841–1886), с разбора которой А. Н. Веселовский начинает обоснование своего определения поэзии.

Данная часть работы А. Н. Веселовского даже после ее публикации в 1959 г. осталась неучтенной в науке, о чем можно судить хотя бы по тому факту, что она не упоминается ни в статье о В. Шерере в Краткой литературной энциклопедии (Т. 8. 1975), ни в исследовании, специально посвященном сопоставлению идеи исторической поэтики в немецком и русском контекстах: *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры (М., 1989), – хотя третья глава указанной монографии имеет название: «Вильгельм Шерер» (см. подробнее во вступит. стат.).

А. Н. Веселовский дает скорее не разбор эстетических теорий, а обзор существующих подходов к проблеме поэзии и центральных для нее понятий. Он постоянно держит в поле зрения наиболее убедительную с его точки зрения, хотя и несовершенную попытку создания новой поэтики В. Шерером.

Нигде А. Н. Веселовский не предвосхищает так определенно и подробно то, что он мог бы сказать о проблеме *личного творчества* и природе самого *творческого процесса.* Ему не раз приходилось возражать (в том числе и здесь) против выведения законов творчества из психологии творца. Однако А. Н. Веселовский не противник «точной психологии», относящейся к сфере сознания и языка, закрепленной в понятии «апперцепция» (см. ниже), что он и подтвердит общим выводом к данной работе: «Таким образом, в поэтическое творчество внесен двоякий элемент законности, обусловливающий повторение одних и тех же форм, одних и тех же процессов: *психологический* и *исторический*».

Такого рода взаимная обусловленность для А. Н. Веселовского проявляет себя в работе воображения, способного на глубине сознания обеспечить рождение и ассоциацию «первых и вместе первичных» образов между собою. Эта ассоциация есть «источник символа и метафоры». «Определение поэзии» выступает как необходимое теоретическое предварение «генетического определения поэзии, с точки зрения ее содержания и стиля, на эволюции языка-мифа» («Синкретизм»), продолженное в последующих частях «Исторической поэтики».

[1*] *Карьер Филип Мориц* (1817–1895) – немецкий философ и историк искусства, выдвинувший значение индивидуальности и чувственности в противоположность отвлеченной мысли.

[2*] А. Н. Веселовский неоднократно ссылается на книгу лекций В. Ваккернагеля (1806–1869) «Поэтика. Риторика. Стилистика» (*Wackernagel W.* Poetik, Rhetorik, Stilistik. Akademische Vorlesungen. Halle, 1873). Ниже, задавая вопрос: «Но что такое поэтика?», – А. Н. Веселовский отвечает: «Риторика, поэтика и стилистика, как озаглавлена известная книга Ваккернагеля, но взятые вместе, не как отдельные дисциплины, а в целом, как искусство слова...» «Экземпляр Ваккернагеля в Библ. Лен. Универс. имеет на полях ряд пометок Веселовского; в последнем случае о его несогласии с автором свидетельствуют знаки вопроса» (*Жирмунский*, 1940).

[3*] Вступительная лекция к этому курсу «О методе и задачах истории литературы, как науки» печатается во 2-м т. наст. изд.

[4*] Посмертно увидевшая свет «Поэтика» Вильгельма Шерера (*Scherer W.* Poetik / Hrsg. von R. M. Meyer. Berlin, 1888) стала для А. Н. Веселовского и стимулом к изданию собственной поэтики, и поводом для переформулирования взглядов, выраженных немецким ученым. См. подробнее во вступит. стат.

[5*] Имеется в виду книга Ф. Брюнетьера об эволюции жанров, основанная на курсе лекций, первый том которой остался единственным. Дата его публикации – 1890 г. – позволяет говорить о том, что не ранее этого времени А. Н. Веселовский прервал работу над «Определением». Подробнее об отношении А. Н. Веселовского к Ф. Брюнетьеру см. во вступит. стат. и в комментарии к «Из введения...».

[6*] *Шмидт Эрих* (1853–1913) – историк литературы, ученик В. Шерера, автор работ по творчеству Гёте, движению «Бури и натиска».

[7*] *Минор Якоб* (1855–1912) – австрийский критик, историк литературы.

[8*] «Кто должен быть учеником? – Всякий. Кто должен быть подмастерьем? – Кто что-нибудь умеет. Кто должен быть мастером? – Кто что-нибудь изобрел» (*нем.*).

[9*] *Геллерт Христиан Фюрхтеготт* (1715–1769) – немецкий писатель, совмещавший бюргерскую развлекательность с нравственным назиданием.

[10*] Рассматривая поэзию как подражание и полагая, что ее предметом являются «лица действующие», то есть божества и люди, Аристотель отказывал в праве считаться поэтом Эмпедоклу, автору поэмы «О природе», и готов был признать его скорее «природоведом». – *Аристотель.* Поэтика // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 113.

[11*] *Wilhelmine Тюммеля* – комическое повествование в прозе Морица Августа фон Тюммеля (1738–1817) «Вильгельмина, или Окрученный (vermälte) педант» (1764).

[12*] *Фишер Фридрих Теодор* (Fr. Th. Vischer; 1807–1887) – автор системы эстетики, в значительной мере остающейся в пределах гегелевской классификации. Однако именно Фишер утвердил новый принцип эстетического понимания, в основе которого – понятие «вчувствования» (Einfühlung). М. М. Бахтин называл такого рода эстетику «экспрессивной» и следующим образом определял ее сущность: «Если эстетический объект выражает идею или некое объек-

тивное состояние непосредственно, как для символизма и для эстетики содержания (Гегель, Шеллинг), то сопереживанию здесь нет места и мы имеем дело с иным направлением. Для экспрессивной эстетики эстетический объект есть человек и все остальное одушевляется, очеловечивается (даже краска и линия). В этом смысле можно сказать, что экспрессивная эстетика конципирует всякую пространственную эстетическую ценность как тело, выражающее душу (внутреннее состояние), эстетика есть мимика и физиогномика (застывшая мимика)» (*Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 55, 57).

Воздействие этой эстетической теории на А.Н. Веселовского ощущается в самой постановке задачи «определения поэзии»: «...генетическое объяснение поэзии как психического акта...» Подробнее см. во вступит. стат.

13* *Вольф Христиан* (1679–1754) – немецкий философ, предшественник создания системного учения о прекрасном – эстетике, разработанной его учеником А. Г. Баумгартеном (1714–1762).

14* «Филеб» – один из поздних диалогов Платона, подводящий итог его учению. В ряду других идей Сократ формулирует здесь представление о сущности красоты, независимой от воспринимающего сознания, которое в более точном переводе Н. В. Самсонова звучит следующим образом: «Под красотой очертаний я пытаюсь теперь понимать не то, что хочет понимать под ней большинство, то есть красоту живых существ или картин; нет, я имею в виду прямое и круглое, в том числе, значит, поверхности и тела, рождающиеся под токарным резцом и построяемые с помощью линеек и угломеров...» (*Платон.* Собр. соч.: В 4-х т. Т. 2. М., 1994. С. 58).

15* *Гербарт Иоанн Фридрих* (1776–1841) – философ и педагог, он придавал особое значение различению понятий. Будучи кантианцем, Гербарт принимал принцип незаинтересованности эстетического суждения, но связывал его с необходимостью изучить и познать совершенные формы, возбуждающие чувство удовольствия. Тем самым положил начало так называемой формальной эстетике, предполагавшей компромисс между непосредственным восприятием и философским познанием.

16* *Лотце Герман* (1817–1881) – немецкий философ, врач, естествоиспытатель. Сторонник эстетики «вчувствования», он полагал, что эстетические категории принадлежат воспринимающему сознанию, хотя и соотносятся с определенным строем вещей. На русский язык переведен его труд: *Лотце Г.* Микрокосм. Мысли о естественной и бытовой истории человечества, опыт антропологии / Пер. Е. Корша. Т. 1–3. М., 1868–1869.

17* *Зибенкез* – герой романа Жан-Поля Рихтера «Цветы, плоды и шипы, или Супружество, смерть и свадьба адвоката бедных Зибенкеза» (1797).

18* Имеется в виду очерк И. С. Тургенева в сборнике «Литературные и житейские воспоминания» – «Казнь Тропмана» (1870).

19* *Тобаския* – жанровая сценка, изображающая курильщиков.

20* *Бозанкет Бернард* (1848–1923) – английский философ-гегельянец, испытавший также значительное воздействие Г. Лотце. Его «История эстетики» (1892) была для А. Н. Веселовского в числе основных источников. Бозанкет расширил круг эстетических категорий, много внимания уделяя «вырази-

тельному» и в особенности «безобразному». «Экземпляр книги Бозанкета в библиотеке Ленинградского университета (шифр НII 308) имеет на полях многочисленные карандашные пометки Веселовского» (*Жирмунский*, 1959).

[21*] *Эберхард* (Eberhard) *Иоганн Август* (1739–1809) – немецкий философ, лингвист, автор «Теории искусств и наук» (1783), справочника по эстетике («Handbuch der Aesthetik», 1803–1805).

[22*] *Зульцер* (Sulzer) *Иоганн Георг* (1720–1779) – немецкий эстетик и педагог, своей теорией вкуса оказавший значительное воздействие на романтиков, хотя и отталкивал их морализаторством. Неоднократно переводился на русский язык в конце XVIII – начале XIX в.

[23*] *Циммерман Роберт* (1824–1898) разрабатывал систему формальной эстетики вслед Гербарту.

[24*] Подводя итог первому разделу, А. Н. Веселовский устанавливает отношение формы и содержания, которое будет воспринято как краеугольный камень новой поэтики и «центральная проблема, над которой работал Веселовский» (*Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 17). С этим утверждением можно согласиться, однако едва ли решение проблемы А. Н. Веселовским можно трактовать как отрицание существования «новых форм», а представление о новизне свести к «сочетанию новых содержаний с видоизмененными традиционными формами». А. Н. Веселовским ясно сказано, что процесс творчества нельзя представить идущим «ни от идеи к форме, ни от формы к идее», но лишь «совместно». Ощущение новизны связывается с отчетливостью восприятия «формальных особенностей предмета» вплоть до того, что они «делаются характерным признаком предмета, его *символом*, его идеей». Обновляется прежде всего само *отношение* формального момента к содержательному – утверждение, открывающее путь к построению новой поэтики на началах динамического, можно сказать (имея в виду дальнейшее развитие этих принципов) – *функционального взаимодействия* содержательного и формального моментов.

[25*] Понятие «*апперцепции*», к которому и в дальнейшем многократно прибегает А. Н. Веселовский, было ключевым для влиятельного в Германии психологического подхода в языкознании. Одним из его основоположников явился Гейман Штейнталь (Steinthal; 1823–1899), чьи лекции еще в студенческие годы привели А. Н. Веселовского к идее «исторической эстетики»; см. вступит. стат. Апперцепция есть свойство языка в единстве его формально-содержательного момента (что было так важно для А. Н. Веселовского, см. выше). Оно обеспечено глубиной языковой памяти (внутренней формой слова) и предполагает «участие известных масс представлений в образовании новых мыслей» (*Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 126), поскольку зависит от характера воспринимающего сознания.

Лингво-психологическое понятие «апперцепции» развилось в основополагающий принцип новой поэтики, который так описан в книге австрийского слависта А. Ханзена-Лёве на основе суждений А. А. Потебни: «...слушающий воспринимает... не готовые элементы содержания, а лишь „направление мысли“ (и аффектов), вызываемое „внутренней формой“.

„Содержание“ произведения искусства развертывается не в художнике, а в воспринимающем;.. в том же смысле происходит смещение внимания поэтики с психологии творения на психологию восприятия и тем самым со статического определения произведения искусства на динамически-энергетическое...» (*Ханзен-Лёве О. А.* Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001. С. 45–46).

26* «*Nessun maggior dolore / Che ricordarsi del tempo felice / Nella miseria*» – «Нет большего страдания, чем вспоминать в несчастье о счастливых временах» (*Данте.* Ад. Песнь V. 121).

27* «*Дикость лесов*» – цитата из первого русского стихотворного перевода Байрона, выполненного К. Н. Батюшковым: «Есть наслаждение и в дикости лесов...»

28* *Bernays J.*– немецкий комментатор Аристотеля, автор исследования о его теории драмы (1880). А. Н. Веселовский цитирует его по книге В. Шерера.

29* Объективирование как условие эстетического отношения, намеченное А. Н. Веселовским, напоминает сходную идею, положенную в основу эстетической деятельности М. М. Бахтиным в 1920-х годах: «Этическая и эстетическая объективация нуждается в могучей точке опоры вне себя, в некоторой действительно реальной силе, изнутри которой я мог бы видеть себя как другого» (*Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М. М.* Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 112). Для того и другого ученого путь объективации лежал в направлении от идей романтической эстетики к созданию поэтики Нового времени.

30* «Поэтикой» А. Н. Веселовский называет более раннюю книгу Э. С. Далласа «Essay on Poetry» (1852), хотя впоследствии более подробно говорит о второй – «Веселая наука» (The Gay Science. T. 1–2. 1866).

31* А. Н. Веселовский приводит имена авторов сочинений по поэтике, широко создававшихся в Италии, а затем во всей Европе в XVI в. У некоторых из них, как, например, у Кастельветро, преобладает позднеренессансная гедонистическая установка на обновление поэзии, творимой на национальном языке; у других, в первую очередь у Скалигера, – дух дидактики и стремление к правильности, предсказывающие нормативную поэтику классицизма. Эти трактаты (полностью или в отрывках) доступны по-русски в следующих изданиях: *Юлий Цезарь Скалигер.* Поэтика // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 50–70; *Лодовико Кастельветро.* «Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке // Там же. С. 1–104; *Торквато Тассо.* Рассуждение о героической поэме // Там же. С. 104–129; *Марко Джироламо Вида.* Поэтическое искусство // Эстетика Ренессанса. Т. II. М., 1981. С. 72–83.

32* *Гораций.* Наука поэзии. Послание к Пизонам», строки 333–334; 343–344.

33* Эта мысль неоднократно повторяется Лопе де Вега в стихотворном трактате «Новое искусство сочинять комедии в наше время» (1609).

34* *Hôtel de Rambouillet* – Отель Рамбулье (Рамбуйе), парижский аристократический салон маркизы де Рамбулье, начавший свое существование в 1610 г., когда, сославшись на болезнь, маркиза покинула двор. С тех пор салон стал

центром «прециозной» культуры, сохранявшей свое влияние вплоть до того времени, когда Мольер уничтожил его своей комедией «Смешные жеманницы» (1659).

35* *Мармонтель Жан Франсуа* (1723–1799) – французский писатель эпохи Просвещения, участник Энциклопедии, где писал по вопросам литературы (впоследствии эти статьи вышли в сборнике «Основы литературы» – «Eléments de la litérature», 1787).

36* *Ла-Менардьер Ипполит Жюль Пиле де* (1610–1663) – личный врач принца Гастона Оранского и кардинала Ришелье, член Французской Академии.

37* *Шлегель Элиас* (1719–1749) – немецкий драматург-классицист, дядя романтиков А. В. и Ф. Шлегелей.

38* Еще в раннем наброске своей системы философии, сделанном по-английски («The Advancement of Learning», 1605; см. ниже), Ф. Бэкон определил поэзию как «a pleasure or play of imagination».

39* *Гэмильтон Уильям* (1788–1856) – крупнейший английский философ XIX в. Его «Лекции по метафизике и логике» появились посмертно в 1859–1860 гг. Развивая учение Канта, Гэмильтон занимался соотношением феноменального и относительного в природе знания, поскольку все нашего знание неизбежно окрашивается особенностями воспринимающего сознания. В 1869 г. на русский язык был переведен «Обзор философии сэра В. Гамильтона...», написанный Дж. С. Миллем.

Свою первую книгу «Эссе о поэзии» Э. С. Даллас посвятил Гэмильтону, признавая себя его учеником. Теории наслаждения посвящен второй том «Веселой науки», начинающийся признанием: «...если это может стать наукой, то это должна быть наука о наслаждении (a science of pleasure)» (P. 3).

40* *Киренаики* – последователи Сократа, развивашие гедонистическую сторону его учения. Первый из них – Аристипп из Кирены (ок. 435–360?); по его месту рождения и известна вся эта философская школа.

41* *Сюлли-Прюдом* (настоящее имя Рене Франсуа Арман Прюдом; 1839–1907) – французский поэт, сторонник того, чтобы поэтическое творчество было посвящено решению философских и научных проблем.

42* *Жирарден Сен-Марк* (1801–1873) – литературный критик, профессор Сорбонны, историк французской литературы. Автор «Курса драматической литературы, или О проявлении страстей в драме» (1843).

43* А. Н. Веселовский имеет в виду то место у Филипа Сидни в «Защите поэзии» (опубл. 1595), которое открывается полемикой по поводу удовольствия, получаемого от комедии: «Наши комедиографы полагают, будто удовольствие без смеха невозможно, и полагают неправильно, ибо даже если человек смеется, получая удовольствие, все же смех этот рожден не удовольствием, так как не удовольствие его причина... В удовольствии заключается всегдашняя или сиюминутная радость. В смехе – пренебрежительное отношение к чему-нибудь». – *Сидни Ф.* Защита поэзии // *Сидни Ф.* Астрофил и Стелла. Защита поэзии. М., 1982. С. 206–207.

44* «Что за чудная ночь...» – А. Н. Веселовский дает подстрочный перевод лирического отрывка («How beautiful is night...») из поэмы английского романтика Роберта Саути «Талаба-разрушитель» (1801). Этот отрывок постоянно

включался в английские антологии, воспринимаясь как образец музыкальной звучности и мелодической виртуозности стиха.

45* «*The twa Corbies*» – «Два ворона», древняя шотландская баллада, вариацией которой является стихотворение А. С. Пушкина «Ворон к ворону летит...» (1828), а более точным переводом – «Вороны» Д. П. Ознобишина (1830).

46* Названные стихотворения Гёте по их заглавию («Гранит») или по первым строчкам могут быть отнесены к сфере естественнонаучного знания. «Песня Миньоны» из романа о Вильгельме Мейстере:

> Ты знаешь край, где мирт и лавр растет,
> Глубок и чист лазурный неба свод,
> Цветет лимон, и апельсин златой
> Как шар горит под зеленью густой?..
> *(Пер. Ф. И. Тютчева.)*

47* К сходной метафоре А. Н. Веселовский прибегал гораздо ранее – в работе о греческом романе (1876): «Определить особую ценность греческого романа в этом общем повествовательном капитале было бы второю задачей для всякого, увлеченного в эту область исследования» (см. во 2-м т. наст. изд.). Понятие «капитал» на языке А. Н. Веселовского почти синонимично понятию «традиция», которая выступает в этом метафорическом уподоблении как реальная ценность.

48* *Зольгер* (Сольгер) *Карл Вильгельм Фердинанд* (1780–1819) – немецкий писатель и философ, автор труда по эстетике (Erwin. Vier Geschpräche über das Schöne und die Kunst, 1815). Важное место в определении красоты и сущности творчества он уделил понятию «фантазия», таким образом разграничив его с «воображением»: «...воображение неотделимо от чувственного восприятия и полностью определяется влечением, между тем как через фантазию в явление переходит божественная сущность» (*Зольгер К.-В.-Ф.* Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. М., 1978. С. 162).

49* *Жан-Поля* (наст. имя Иоганн Пауль Фридрих Рихтер) в 1804 г. опубликовал первое издание «Приготовительной школы эстетики» (Vorschule der Aesthetik, 1804), а в 1813 г. – второе, дополненное. В нем раньше, чем у Зольгера, была предложена иерархия «ступеней поэтических сил» от простого воображения, названного «прозой образной силы», до гения (*Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 78–86).

50* *The lunatic, the lover and the poet...* – слова Тезея в комедии «Сон в летнюю ночь» (V, сц. 1): «Любовники, безумцы и поэты / Из одного воображенья слиты!..» (пер. Ф. И. Тютчева). Эта фраза нередко воспринимается как манифест теории воображения в английской эстетике. А. Н. Веселовский мог позаимствовать ее непосредственно у Далласа (Essay on poetry. P. 45).

51* Имеется в виду сочинение Ф. Бэкона «О достоинстве и приумножении наук», первоначально напечатанное по-английски (*The Proficience and the Advancement of Learning, Divine and Human*, 1605), а в 1623 г. в значительно расширенном виде – на латыни. Оно должно было составить первую часть задуманного Бэконом «Великого восстановления наук». Предложенная

классификация человеческих способностей и – на их основе – трех областей знания: истории, философии и поэзии, – не была чем-то новым. В Англии Ф. Сидни (см. выше) уже определял особенность поэта в сравнении с философом и историком. Однако если Сидни в духе Ренессанса возвращался к древнему пониманию поэта как пророка, то Бэкон сделал акцент на воображении как источнике поэзии.

52* *Pictoribus atque poetis...* – Начало фразы из «Науки поэзии» Горация: «Художникам, как и поэтам, / Издавна право дано дерзать на все, что угодно» (9–10; пер. *М. Л. Гаспарова*).

53* *Бэкон Ф.* О достоинстве и приумножении наук. Книга вторая, гл. I, XIII.

54* *Quales decet esse sororum* – «Как быть полагается сестрам...» (пер. *С. Шервинского*). – *Овидий*. «Метаморфозы». Кн. II, 14.

55* *Бэкон Ф.* О достоинстве и приумножении наук. Книга пятая, гл. 1.

56* Предложен ряд классических английских высказываний о способности воображения, который открывают эссе Джозефа Аддисона в журнале «Зритель» (*On the pleasures of imaginaion.* – Spectator, 1712, №№ 409, 411–421; русский пер. в кн.: Из истории английской эстетической мысли XVIII века. М., 1982. С. 182–226). Далее XVIII век представлен критической концепцией Сэмюэля Джонсона (яркое воплощение которой – его предисловия к сборникам английских поэтов) и поэмой Марка Эйкенсайда «Радости воображения» (*The Pleasures of Imagination*, 1744). Мнение романтиков выражают С.Т. Кольридж в «Biographia Literaria» (1817; частичный рус. пер. в кн.: *Кольридж С. Т.* Стихи. М., 1974), П. Б. Шелли в «Защите поэзии» (*Defence of Poetry*, 1821; рус. пер. в кн.: *Шелли.* Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972) и Ли Гент (Хант).

57* *Браун, сэр Томас* (1605–1682) – английский врач, эссеист, автор принесшего ему славу сочинения «Religio Medici» («Вера врача»), где исповедь искреннего христианина сочетается с научным скептицизмом, неприятием заблуждений и предрассудков. Способность к воображению в духе времени Браун связывает с меланхолическим уединением («solitary and retired imagination» – «Religio Medici». Part I, 11), в котором спасительно приходит мысль о Боге.

58* *Дэвис, сэр Джон* (1569–1626) – английский поэт, адвокат, атвор поэмы «Познай самого себя» (*Nosce te ipsum*, 1599), где он в стиле «метафизической поэзии» рассматривает различные научные теории. *Мор Генри* (1614–1687) – поэт, философ, глава группы мыслителей, известных как «кэмбриджские платоники». *Стюарт Дюгальд* (1753–1828) – представитель шотланской философии здравого смысла. *Кэрпентер* – возможно, А. Н. Веселовский имеет в виду Вильяма-Бенджамена Карпентера (1813–1885), ученого-естествоиспытателя, известного своей полемикой против английских спиритуалистов.

59* *Капитан Маррьэт* – Фредерик Мариэт (Marryat; 1792–1848), морской офицер, ставший известным романистом.

60* Кольридж сам рассказал о том, как во сне «сочинил не менее двухсот или трехсот стихотворных строк, если можно так назвать состояние, в котором образы вставали перед ним во всей своей вещественности, и параллельно слагались соответствующие выражения, безо всяких ощутимых или созна-

тельных усилий» (*Кольридж С. Т.* Стихи. М., 1974. С. 77). Результатом этого подсознательного творчества стал фрагмент поэмы «Кубла Хан, или Видение во сне».

[61*] Завершив реферирование книги Э. С. Далласа, А. Н. Веселовский не делает немедленного вывода и не произносит оценочного суждения по ее поводу. Она послужила богатым источником фактического материала и привлекла «научностью» (заявленной и в ее названии – *The Gay Science*) в отношении предмета, который был сформулирован Далласом «как преимущественно психологический, ибо ничто не является столь насущным в критике, как точная психология (correct psychology)» (P. 143).

[62*] *Людвиг Отто* (1813–1865) – немецкий романист, драматург и критик. Именно ему принадлежит ставшее широко употребительным выражение «поэтический реализм».

[63*] Сказанное А. Н. Веселовским о метафоре как о механизме, приводящем во взаимодействие семантические ряды, перекликается с одним из наиболее влиятельных подходов – «теорией взаимодействия» – см.: *Блэк М.* Метафора // Теория метафоры. М., 1990. С. 153–172.

[64*] *Tartarin* – Тартарен из Тараскона, герой трилогии Альфонса Доде (1840–1897), имя которого стало нарицательным для эпического хвастовства, фанфаронства и жизнелюбия (своего рода современный Фальстаф).

[65*] *Cohen* – Герман Коген (1842–1918), выдающийся немецкий философ, основоположник Марбургской школы. Его идеи были важными для круга М. М. Бахтина. Тем более примечательна данная здесь высокая оценка его очень ранней работе – статье «Поэтическая фантазия и механизм познания» (1863). См. подробнее во вступит. стат.

[66*] *Жан Фруассар* (1337? – 1404/1410) – французский хронист и поэт. Его наблюдения над жизнью европейских дворов послужили одним из главных источников для знаменитой книги о поздней истории рыцарской утопии: *Хёйзинга Й.* Осень Средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М., 1988.

[67*] См. работу А. Н. Веселовского «Греческий роман» во 2-м т. наст. изд.

[68*] Шекспировского Фальстафа, героя хроники «Генрих IV», первоначально звали *сэр Джон Олдкасл* (Oldcastle). Как принято считать, по просьбе его потомка лорда Кобэма, обращенной к королеве, Шекспир изменил имя своего персонажа. Олдкасл (1375–1417) был историческим лицом, в молодости другом принца Генри, а затем сторонником лоллардов, представлявшим в Англии предреформационное движение. В 1417 г. он возглавил мятеж, был разбит своим прежним другом, а теперь королем Генрихом V, и казнен. Протестантская традиция видела в Олдкасле мученика, так что его изображение в шутовском образе может служить аргументом неприязненного отношения Шекспира к пуританам его времени.

[69*] О культурной биографии названных литературных персонажей см.: Энциклопедия литературных героев. Зарубежная литература. Возрождение. Барокко. Классицизм / Под общ. ред. И. О. Шайтанова. М., 1998. О Фаусте также см.: Легенда о докторе Фаусте / Изд. подгот. В. М. Жирмунский. М., 1978.

70* *Стезихор и Елена* – согласно легенде, греческий поэт Стесихор (ок. 630–550 гг. до н. э.) создал стихи, порочащие Елену Прекрасную, за что был поражен слепотой. И вновь обрел зрение лишь после того, как написал опровержение – «Палинодию» (т. е. песнь наоборот), от которой сохранился небольшой фрагмент (он приведен А. Н. Веселовским в «Синкретизме...»).

71* *«...старый звонарь – время, пономарь плешивый...»* – слова Филиппа Фоконбриджа (Бастарда) в хронике «Король Иоанн», обращенные как угроза к королю Франции Филиппу: «Когда звонарь плешивый, старец Время (Old Time the clock-setter, that bald sexton Time), / К раскаянью призвать тебя решит» (*пер. Н. Рыковой*; I, сц. 1). На сходную метафору у Шекспира можно указать и в «Комедии ошибок», где говорится о примере таком же ясном, «как ясна лысина на голове у старика Времени» (The plaine bald pate of Father time himselfe) (*пер. А. Некора*; II, сц. 2).

72* Раздел IV А.Н. Веселовский открыл обещанием набросать «общий ход» процесса развития поэзии. Вплоть до настоящего момента примерами ему служили миф и эпос Европы. Теперь А. Н. Веселовский переходит к ведийской литературе, преимущественно к «Ригведе», в гимнах которой пусть и в смутно угадываемом обличье содержались истоки мотивов последующей индоевропейской мифологии и повествовательной литературы.

Открытие европейцами санскрита и литературы на санскрите стало основанием для возникновения сравнительно-исторического метода первоначально в языкознании и мифологии. В академическом отчете из-за границы в 1863 г. А. Н. Веселовский дал такой исторический очерк этого процесса:

«Англичане завоевали Индию, английские ученые завоевали индийскую науку. Sir William Jones первый сделал открытие, что санскритский язык родственен с греческим, латинским и большинством живых европейских языков. Открытие, кажущееся само по себе маловажным, повело за собой классические труды Боппа, совершенное обновление филологических занятий. Санскритский язык, введенный в систему прусского университетского образования усилиями Вильгельма Гумбольта и Альтенштейна, в редком из немецких университетов не имеет теперь представителя, кафедры его распространились даже в Америку и, вместе с тем, изучение сравнительной грамматики. Англичане уже успели написать популярное руководство for the use of students <...> Штенцлер еще в этом году провозгласил сравнительную грамматику частью сравнительной истории культуры <...> Не говоря уже о том, что при ее помощи осветились такие темные стороны исторического мира, до которых не смела дотрагиваться археология, – она вызвала науку сравнительной мифологии» (ЖМНП. Ч. CXIX. 1863. Отд. II. С. 443; см. полный текст во 2-м т. наст. изд.).

Английский ориенталист У. Джоунз (1746–1794), первым обративший внимание на важное родство санскрита с европейскими языками, открыл путь немецким филологам Ф. Шлегелю, Ф. Боппу. Один из его родоначальников Вильгельм фон Гумбольдт так оценивал смысл и значение совершенного открытия в 1822 г.: «Что касается греческого и латинского, то они обязаны своим первоначальным устройством удачному выражению каждой мысли в древнеиндийском. Однако это взаимодействие свершалось на тех

же путях, по каким движется сама природа, даже когда создает высшую духовность. Глубокая тьма скрывает его от нас; оно было бы потеряно и для истории, если бы не поселение европейских народов на индийской земле, особенно важным последствием которого, а не великого пересения народов вообще, является знакомство наше с этим языком, без чего процесс расширения и возвышения мышления был бы предельно долгим. Мы неожиданно проникли в такую древность, которая по своему характеру и силе выражения далеко превосходит древность греческую...» (Характер языка и характер народа // *Гумбольдт Вильгельм фон.* Язык и философия культуры. М., 1985. С. 374).

73* «Дуб и трость» – басня Ж. Лафонтена о суетности земного величия, многократно переводившаяся на русский язык, в том числе И. И. Дмитриевым и И. А. Крыловым.

74* *Parjanya* – имя бога-громовника А. Н. Веселовский передает по-разному: Парьянья, Парjанья. Современное – Парджанья.

75* Об отношении А. Н. Веселовского к теории происхождения эпоса из первоначальной песни (кантилены) см. коммент. к работе «Эпические повторения».

76* *Поснет* (Hutcheson Macaulay Posnett), лишь дважды упомянутый в тексте «Определения поэзии» по частному поводу, имеет право на значительное внимание. Профессиональный юрист, профессор античной и английской литературы в Окленде (Новая Зеландия), он привлек внимание А. Н. Веселовского книгой: *Posnett H.M.* Comparative Literature. London, 1886. По свидетельству В. М. Жирмунского, «книга Поснета в библиотеке филологического факультета Ленинградского университета (шифр 44.3.7), принадлежавшая Веселовскому, исчерчена его карандашными пометками. На последних страницах карандашом набросан план „Исторической поэтики“» (*Жирмунский*, *1959.* № 3. С. 122).

В момент работы над новой поэтикой для А. Н. Веселовского оказалось важным знакомство с аналогичным опытом, который побудил его незамедлительно ответить собственным планом, свидетельствующим как о созвучии с идеями Поснета, так и о принципиальном расхождении с ним в исполнении замысла. Подробнее см. во вступит. стат.

77* *Бенфей Теодор* (1809–1881) более всего известен как влиятельный родоначальник «теории заимствований», начало которой он положил изданием «Панчатантры» (1859) и ее сопоставлением с европейскими сказками. Безоговорочным сторонником этой теории нередко пытаются представить А. Н. Веселовского (см. подробнее во вступит. стат.). На что справедливо возражал еще М. К. Азадовский, подчеркивавший, что «обычное причисление Веселовского к последователям Бенфея неправильно и нуждается в полном пересмотре», а «...„теория встречных течений“ является не поправкой к теории Бенфея, но принципиально новой постановкой вопроса» (*Азадовский М. К.* А. Н. Веселовский как исследователь фольклора. С. 97, 101).

Сам А. Н. Веселовский не рассматривал «теорию заимствований» в непримиримом противопоставлении к сравнительной мифологии братьев Гримм, полагая, что оба направления «необходимо восполняют друг друга,

должны идти рука об руку», – таким утверждением он начал свою докторскую диссертацию («Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине», 1872). В подтверждение этого мнения Т. Бенфей разнообразно представлял сравнительный метод в своем знаменитом журнале «Восток и Запад» (Orient und Occident), уделяя в нем большое внимание публикации мифологических текстов. В 1862 г. издание открылось переводами из «Ригведы» – сборника древнейших индоарийских гимнов.

В тот момент, когда А. Н. Веселовский приступил к завершению исторической поэтики, увидело свет ставшее классическим издание «Ригведы» выдающегося санскритолога Германа Ольденберга (Берлин, 1888). Полное русское издание «Ригведы» еще не завершено: Ригведа. Мандалы I–IV / Изд. подгот. Т. Я. Елизаренкова. М., 1989; Ригведа. Мандалы V–VIII / Изд. подгот. Т. Я. Елизаренкова. М., 1995 (Серия «Литературные памятники»).

78* *Марлит Евгения* (Marlitt; псевд. Е. Ион; 1825–1877) – немецкая романистка, чьи романы, по законам массового «чтива» сопрягавшие уголовную интригу и любовные страсти, были популярны в том числе и в России (Полн. собр. соч.: В 20-ти т. СПб., 1914).

79* Прозаический перевод строфы из ранней поэмы Джона Китса «Сон и Поэзия» (1816); строки 85–97. Это один из самых ранних по времени отзывов о Китсе в России (хотя и остававшийся долгое время не опубликованным) и первых фрагментов, переведенных из его поэзии. Лишь в 1889 г. в «Вестнике Европы» (№ 10–11) появилась статья З. Венгеровой, открывшая Китса и содержащая несколько также прозаических переводов. *Монморанси* – река в провинции Квебек.

80* *Лео* – герой романа Ф. Шпильгагена «Один в поле не воин». См. коммент. к стат. «История или теория романа?» во 2-м т. наст. изд.

81* *Котляревский А. А.* Рутина в преподавании словесности. Курс теории поэзии / Сост. В. Ленниченко. Киев, 1860 // *Котляревский А. А.* Сочинения. Т. I. СПб., 1893. С. 450–491. В. М. Жирмунский отмечает следующие выводы, «существенные для Веселовского: 1) Изучение и преподавание словесности путем теоретическим должно быть оставлено как несовременный остаток схоластической доктрины, а вместе с этим 2) должна быть оставлена и эстетика как наука, отжившая свое время. Место их должно заступить 3) историческое изучение произведений словесности в связи с вопросами народной и общественной жизни» (*Жирмунский, 1959.* № 2. С. 189).

Более подробно об отношении А. Н. Веселовского к Н. А. Котляревскому см.: Избр. труды, 1999. С. 163–164.

82* Об этих авторах см. подробнее в работе «Синкретизм».

83* *Хогарт* (Hogarth) *Уильям* – замечательный английский художник был автором трактата «Анализ красоты» (1753; см. рус. изд. М., 1987).

84* *Гюйо, Жан-Мари* (1854–1888) – французский философ, сближавший понятие прекрасного с полезным, полагавший, что работа производит более сильное эстетическое впечатление, чем игра. Его идеи нашли в России как сторонников, так и критиков: «Успех, которым пользуется эстетика Гюйо, может быть, покоится на недоразумении. Из его правил вытекает, по-види-

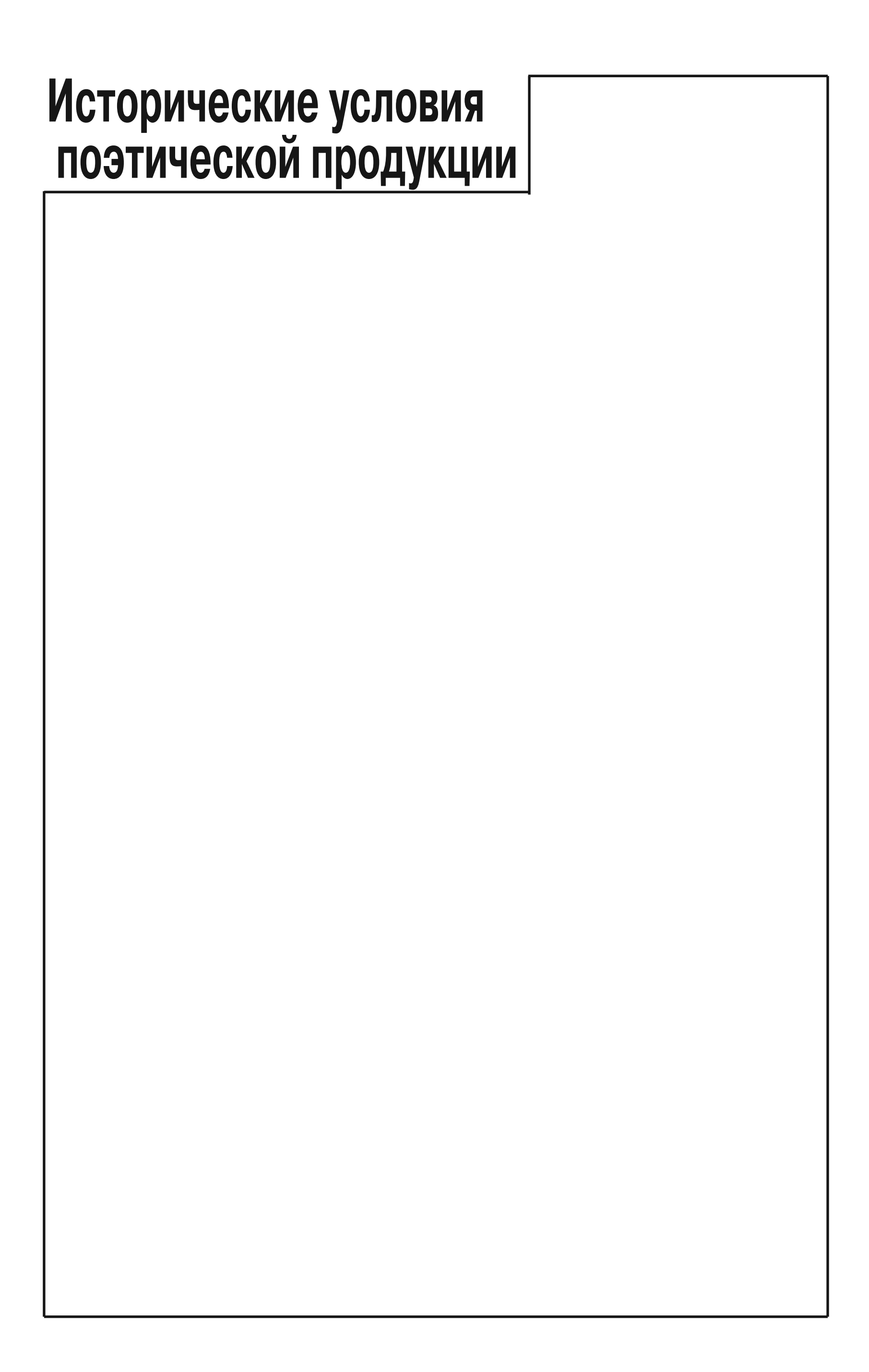
мому, реализм, требование жизненности в искусстве; однако требование это может быть поставлено независимо от принципа эстетики и в действительности ставилось всеми эстетическими направлениями» (*Радлов Э.* Принципы философии Гюйо. – ЖМНП. Ч. CCXCIII, май. 1894. № 5. С. 171). Идеи Гюйо сочувственно отразились в выступлениях по вопросам искусства Л. Тостого; его книги переводились на русский язык: «Искусство с точки зрения социологии» (1891), «Современная эстетика» (1889), «Безверие будущего» (1901).

«Книга Гюйо „Les problèmes de l'ésthétique contemporaine" в библиотеке Ленинградского университета (шифр Н II 1451) имеет на полях многочисленные карандашные пометки Веселовского» (*Жирмунский*, *1959*).

85* *Аллен Грант* (Allen Grant; 1848–1899) – канадский романист, эссеист, друг Г. Спенсера и Ч. Дарвина. Он оставил ряд трудов по эстетике, где, как и Д. Салли, придерживался физиологическоно толкования наслаждения. Оба были процитированы в трактате Л. Н. Толстого «Что такое искусство?» (1897). На Аллена А. Н. Веселовский ссылался еще ранее в статье «Из истории эпитета» (см.). Л. Толстой, соглашаясь, что подобный подход имеет более оснований, чем отвлеченное определение красоты, тем не менее находил точку зрения Аллена ошибочной в главном: критерий искусства, «как и высказал это английский эстетик, вкус the best nurtured men, наиболее образованных людей, т. е. авторитет людей, считающихся образованными, и не только этот авторитет, но и предание авторитета таких людей. Предание же это весьма ошибочно...» (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. Т. 1–90. М., 1951. С. 123).

86* «Речь идет о нашумевшем обвинении, выдвинутом в 1895 году итальянским критиком и публицистом Энрико Товез против известного итальянского поэта-модерниста Габриэля д'Аннунцио в плагиате из сочинений популярного французского писателя Сара Пеладана. Журнальная полемика по этому вопросу затрагивала интересовавшую Веселовского теоретическую проблему – о границах литературного заимствования и плагиата» (*Жирмунский*, *1959*. № 3. С. 123).

Исторические условия поэтической продукции



Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов

Попытка построить генетическое определение поэзии, с точки зрения ее содержания и стиля, на эволюции языка-мифа, будет по необходимости не полна, если не сосчитается с одним из наиболее существенных элементов определяемого: ритмическим. Его историческое объяснение в синкретизме первобытной поэзии: я разумею под ним сочетание ритмованных, орхестических[1]* движений с песней-музыкой и элементами слова.

В древнейшем сочетании руководящая роль выпадала на долю ритма, последовательно нормировавшего мелодию и развивавшийся при ней поэтический текст. Роль последнего вначале следует предположить самою скромною: то были восклицания, выражение эмоций, несколько незначащих, несодержательных слов, носителей такта и мелодии. Из этой ячейки содержательный текст развился в медленном ходе истории; так и в первобытном слове эмоциональный элемент голоса и движения (жеста) поддерживал содержательный, неадекватно выражавший впечатление объекта; более полное его выражение получится с развитием предложения.

Таков характер древнейшей песни-игры, отвечавшей потребности дать выход, облегчение, выражение накопившейся физической и психической энергии путем ритмически упорядоченных звуков и движений. Хоровая песня за утомительною работой нормирует своим темпом очередное напряжение мускулов; с виду бесцельная игра отвечает бессознательному позыву упражнить и упорядочить мускульную или мозговую силу. Это – потребность такого же психофизического катарсиса, какой был формулирован Аристотелем для драмы[2]*; она сказывается и в виртуозном даре слез у женщин племени Maoris[a] и в повальной слезливости XVIII века. Явление то же; разница в выражении и понимании: ведь и в поэзии принцип ритма ощущается нами как художественный, и мы забываем его простейшие психофизические начала.

К признакам синкретической поэзии принадлежит и преобладающий способ ее исполнения: она пелась и еще поется и играется многи-

---

[a] Маори (самоназвание племени в Новой Зеландии).

ми, хором; следы этого хоризма остались в стиле и приемах позднейшей, народной и художественной песни.

Если бы у нас не было свидетельств о древности хорового начала, мы должны были бы предположить его теоретически: как язык, так и первобытная поэзия сложилась в бессознательном сотрудничестве массы, при содействии многих. Вызванная, в составе древнего синкретизма, требованиями психофизического катарсиса, она дала формы обряду и культу, ответив требованиям катарсиса религиозного. Переход к художественным его целям, к обособлению поэзии, как искусства, совершался постепенно.

Материалы для характеристики синкретической поэзии разнообразные, требующие возможно широкого сравнения и опасливой критики.

Прежде всего: 1) поэзия народов, стоящих на низшей степени культуры, которую мы слишком безусловно приравниваем к уровню культуры первобытной, тогда как в иных случаях дело идет не о переживании старых порядков, а о возможных бытовых новообразованиях на почве одичания. В таких случаях сравнение с 2) аналогическими явлениями среди современных, так называемых культурных народностей, более доступных наблюдению и оценке, может указать на совпадения и отличия, получающие значение в глазах исследователя.

В случае совпадения, при отсутствии возможности влияния одной сферы на другую, факты, намеченные среди культурной народности, могут быть признаны за действительные переживания более древних бытовых отношений и в свою очередь бросить свет на значение соответствующих форм в народности, остановившейся на более ранних ступенях развития. Чем более таких сравнений и совпадений и чем шире занимаемый ими район, тем прочнее выводы, особенно если к ним подберутся аналогии из наших памятей о древних культурных народностях. Так греческая подражательная игра Γέρανος (журавль) находит себе соответствие в таких же играх-плясках североамериканских индейцев, которые, со своей стороны, позволяют устранить, как позднее историческое измышление, легенду, будто Γέρανος веден был на Делосе Тезеем в воспоминание и подражание своих блужданий по Лабиринту. Так развитие амёбейного пения в народной поэзии, не испытавшей литературных влияний, ставит границы гипотезе Рейценштейна о культовом происхождении сицилийской буколики[3*].

Следующие сообщения группируются, быть может, несколько внешним образом, по отделам некультурных и культурных народностей. Записи, касающиеся первых, далеко не равномерны: старые, появившиеся до обособления фольклора как науки не имели в виду его запросов и могли обходить как неважные, такие стороны явлений, которые стали с тех пор в центре его интересов; новые записи лишь случайно и стороной захватывали ту область народно-поэтических данных, которая подлежит нашему наблюдению, и не всегда отвечают его специальным, иногда мелочным требованиям. Так, например, мы часто в неведении, в каких отношениях находится текст запевалы к при-

певу хора, в чем состоит припев, приводится ли он из хоровой или единоличной песни и т. п.

Иначе обстоит дело с параллельными явлениями в сфере культурных народностей: здесь, при обилии материалов, возможность народных общений и влияний может затруднить вопрос о том, что в каждом отдельном случае свое или чужое считается или нет единицей в сумме данных, которые предстоит обобщить. Впрочем, в области обряда и обрядовой поэзии, обусловленной формами быта, перенесение ограничивается, по большей части, эпизодическими подробностями, относительно которых только и может возникнуть сомнение о заимствовании. Я имею в виду хотя бы песни, играющие роль в связи обряда: они могут быть искони крепки ему, могли быть внесены в него и позднее, на место древних, если отвечали содержанию обрядового момента. Примером первых может служить финская руна о Сампо, которую поют при посеве[4*]; примером вторых – балладные песни, которые исполняются и отдельно и при свадебном обиходе, очевидно, в связи с сохранившимися в нем следами древнего «умыкания». Другим примером являются новые песни, которые не только поются, но и играются в стиле старых, народно-синкретических. Удержалось не содержание песни, а хорическое начало исполнения; с первым мы не считаемся, второе подлежит нашему обобщению, как переживание.

Эти немногие методические замечания приготовят нас к следующему обзору, по необходимости, неполному.

I

Поэзия некультурных народов проявляется главным образом в формах хорического, игрового синкретизма. Начну с общей характеристики.

Замечательно тонко развитое чувство ритма, даже при отсутствии мелодии, ритма, выражающегося постукиванием, хлопанием, подражанием конской рыси (у сингалезцев есть ритм, носящий именно это название) и голосам животных.

У кафров[5*] присутствующие по очереди импровизуют какую-нибудь фразу, на которую отвечает хор; так и у дамаров (Африка); здесь подхватывание хора обозначается как refrain. Негры импровизуют, их песни – род речитатива с хором: запевала споет стих, хор подхватывает припевом. Неясно отношение хора и запевалы на Мадагаскаре: содержание песни дано обыкновенно в ее первой строке, по которой песня и зовется; начинает ее хор, запевала отвечает, чтобы снова дать место хору. На одном из островов Фиджи (Лакемба) игра лицедея (клоуна) сопровождается пением и музыкой, которые чередуются друг с другом; некоторые из участников бьют в ладоши, другие дуют в длинные бамбуковые трости, издающие звук, похожий на звук слабо натянутого барабана; в заключение каждой песни раздается нечто в роде военного клика, обычного в Полинезии. На островах Дружбы существуют два рода

песен: одни, Hiwa, нечто вроде речитатива, другие, Langi, построены строго метрически и снабжены рифмованным текстом. Hiwa предшествует Langi и затем продолжает чередоваться с ним, причем переход от первого ко второму выделяется особым, резким возгласом. Как распределяется то и другое между запевалой и хором, мы не знаем. Музыканты снабжены бамбуковыми тростями разного тона, звук которых напоминает тамбурин, когда, стуча ими в землю, играющие отбивают такт. Певец-тенор аккомпанирует себе, ударяя небольшими палочками о бамбуковую трость, тогда как трое других участников, усевшись против него, жестами выражают то, о чем поется. В Полинезии (Tutuila) девушки пляшут, одни из присутствующих подпевают веселую песню, другие издают какие-то горловые звуки, похожие на хрюкание. У минкопиев[6*] дирижер, он же сочинитель пляски и песни, отбивает такт, ударяя ногою о доску, нормируя певцов и пляшущих; пока он поет речитатив, царит общее молчание, затем, по данному им знаку, плясуны вторгаются в круг под звуки припева, который исполняют женщины. По свидетельству Торквемады древние мексиканцы пели хором: начинали двое запевал; вначале пели тихо и протяжно, в минорном ладе, причем первая песня имела отношение к содержанию празднества; затем вступал хор и начиналась пляска. В плясовой игре, которою гренландцы встречают ежегодное появление солнца, каждый из выступающих певцов поет по четыре песни; первые две целиком построены на теме Amna-ayah, две следующих – речитативы, коротенькие стихи которых чередуются с припевом хора: Amna-ayah.

Это дает мне повод обратиться к вопросу об эволюции текста, сопровождающего синкретические игры. Вначале он импровизуется; мы видели это у кафров и дамаров; то же у жителей Тасмании, ирокезов и др. Иногда весь текст состоит из повторяющегося под мелодию восклицания: Heia, heia, как у индейцев в британской Гвиане; либо это небольшая фраза, всего несколько слов, подсказанных каким-нибудь случайным событием или впечатлением и неограниченно повторяющихся.

Такие песни не знают предания. У негров (Abongo) не существует традиционных песен, которые бы передавались из рода в род; целая песня снуется, например, на такой фразе: Белый человек – добрый человек, он дает Абонго соли! Национальная песня камчадалов состоит в бесконечном повторении одного и того же слова: Bahia; либо запевают так: Дарья все еще пляшет и поет! Это повторяется до восьми раз. То же явление у австралийцев, кафров; арабские женщины перепевают пять-шесть раз первые два стиха песни, которые подхватываются присутствующими, но третий стих, в котором упоминается имя какого-нибудь славного витязя, повторяется до 50-ти раз.

Несколько примеров импровизации по поводу. На острове Mexiana у устьев Амазонки певец начинает: – Батюшка (padre) заболел и не мог прийти! – Хор подхватывает эти слова; другой певец продолжает: – Мы решили на следующий день пойти узнать о его здоровье! – И эти слова также подхватываются хором. На Нукагиве Лангдорф присут-

ствовал при такой сцене: однажды вечером кто-то увидел огни на одном из враждебных островов; где они? – На Танате, – отвечали другие. Это вызвало в присутствовавших идеи мести и войны, жалости и грусти – и мысли о том, когда-то удастся им полакомиться человеческим мясом. Когда Мунго Парк[7]* зашел однажды к одной негритянке, женщины, сидевшие за пряжей, тотчас же сложили про него песню и напев: «Дули ветры и шел дождь, бледный белый человек, слабый и усталый, явился и сел под нашим деревом. Нет у него матери, чтоб подать ему молока, нет жены, которая намолола бы ему муки». На это другие отвечали: «Приголубим белого человека: нет у него матери, чтобы подать ему молока, нет жены, которая смолола бы ему муки». Когда Дарвин прибыл на Таити, девушка сложила про него четыре строфы, исполнение которых сопровождалось хором.

Интересный образчик ex tempore[a] представляет лопарская[8]* (не хоровая) песня. Лопарь воспевает всегда то, что видит и слышит в данную минуту: приезд путешественника, чиновника и т. д. С. Максимов[9]* так описывает это пение: «Лопарь сел за стол, облокотился и завыл... монотонную песню. Он не владел голосом, но варьировал звуком. „Поехал я за сватовством в Иоканга... А передовой сват поехал в Лумбовский (погост). А жених приехал в Лумбовский, поставил самовар и поехал в стадо. Приехали чиновники. Вздумалось им в Иокангский погост вместе ехать. Становой говорит: Я схожу на сход на два часа. А другой чиновник повалился в балку спать и говорит: Ты меня разбуди, когда П.А. приедет. Сотский явился, а чиновник, который в балке спал, и говорит: Откройте мне (парусину). Вышел чиновник из балки и пошел в отводную квартиру. И сказал сотскому: Поди к П.А. и спроси: долго ли он там? Надо ехать вперед. Сотский пришел и сказал: Можете ехать в Куропти, а через час я приеду“. Физиономия певца сияла вдохновением, у слушателей были озабоченные лица».

Сообщенные выше песни представляют образчики уже развитого текста; вызванные по поводу, они могут исчезнуть вместе с ним, когда интерес к вызвавшему их событию охладел, но могут и прожить некоторое время в создавшей их среде. Когда импровизация ограничивалась двумя-тремя стихами, подсказанными случайным впечатлением, наполняющими мелодию бесконечными повторениями, их смысл должен был утратиться тем быстрее. Оттуда явление, довольно распространенное на первых стадиях поэтического синкретизма: поют на слова, которых не понимают; либо это архаизмы, удержавшиеся в памяти благодаря мелодии, либо это слова чужого, соседнего языка, переселившиеся по следам напева. В торжественной умилостивительной пляске карокских индейцев (Калифорния), в которой участвуют одни мужчины, начинают два или три певца, импровизуя воззвание к духам, а затем все поют установленный хорал, текст которого лишен всякого значения. В песнях диких, например, патагонцев, папуасов, северо-

[a] Без предварительной подготовки, импровизируя (*лат.*).

американских индейцев, слова столь же бессмысленны; на островах Тонга поются песни на языке Hamoa, которого туземцы не понимают; то же явление наблюдается в Австралии и Северной Америке: мелодия передается со словами от одного смежного племени к другому и переживает понимание текста. Язык «змеиной песни» индейцев Passamaquoddy непонятен самим певцам, как слова военной песни ирокезов: его словарь либо архаичен, либо принадлежит к тайным и условным; австралийцы нередко не понимают текста песен, сложенных на их же диалекте, адаманский певец бывает принужден объяснять хору и слушателям значение им же сложенной песни.

При таких отношениях текста к мелодии первый является в роли стропил, лесов, поддерживающих здание: дело не в значении слов, а в ритмическом распорядке; часто поют и без слов, и ритм отбивается, например, барабаном, слова коверкаются в угоду ритма: в устах негров тексты Св. Писания и хорошо им знакомых церковных песнопений искажаются на все лады, лишь бы подогнать их под условия ритма. Это явление можно проследить и далее: Миклошич[10*] объяснял его в сербских песнях в связи с «усилением», обычным в турецком языке, например: U njega mi bijaše bri njegova britka sablja[a]; или в заговоре: ustu, ustupite, anatemnici[b]. Так, наоборот, в песенном исполнении русских духовных стихов Федосовой[11*] стих обрывался, в уровень с концом музыкальной фразы, на последнем ударяемом слоге; следующий, неударяемый, умалчивался. Это невольно поднимает вопрос: в каком хронологическом отношении находятся текст и размер стиха к сопровождающему его напеву? Что к чему прилажено?

Слова вообще не крепки к тексту: индейцы Navajos поют подряд несколько песен на тот же сюжет, но на разные мелодии и с разными припевами; маори, поэзия которых стоит уже на ступени значительного содержательного развития, подбирают слова к знакомым напевам; когда об этих песнях говорится, что они не только держатся в памяти, но и унаследуются, то понятен вопрос: что подлежит традиции, текст или мелодия? Еще в Средние века мелодия почиталась важнее связанного с нею слова и могла распространяться отдельно.

Преобладание ритмическо-мелодического начала в составе древнего синкретизма, уделяя тексту лишь служебную роль, указывает на такую стадию развития языка, когда он еще не владел всеми своими средствами, и эмоциональный элемент в нем был сильнее содержательного, требующего для своего выражения развитого сколько-нибудь синтаксиса, что предполагает в свою очередь большую сложность духовных и материальных интересов. Когда эта эволюция совершится, восклицание и незначащая фраза, повторяющаяся без разбора и понимания, как опора напева, обратятся в нечто более цельное, в действительный текст, эмбрион поэтического; новые синкретические формы вырастут из сре-

---

[a] У него была острая – его острая сабля (*серб.*).

[b] Отойдите, отойдите, проклятые (*серб.*).

ды старых, некоторое время уживаясь с ними либо их устраняя. Содержание станет разнообразнее в соответствии с дифференциацией бытовых отношений, а когда у народа явится и раздельная память прошлого, создастся и поэтическое предание, чередуясь со старой импровизацией; песня станет переходить из рода в род, от одной народности к другой, не только как мелодия, но как сам по себе интересующий текст.

Развитие началось, вероятно, на почве хорового начала. В составе хора запевала обыкновенно зачинал, вел песню, на которую хор отвечал, вторя его словам. При появлении связного текста роль запевалы-корифея должна была усилиться, участие хора сократиться; он не мог более повторять всей песни, как прежде повторял фразу, а подхватывал какой-нибудь стих, подпевал, восклицал; на его долю выпало то, что мы называем теперь refrain'ом, песня в руках главного певца. Это требовало некоторого умения, выработки, личного дара; импровизация уступала место практике, которую мы уже можем назвать художественною; она начинает создавать предание. В малайской хоровой поэзии песни ex tempore уже чередуются с тщательно отделанными речитативами, которые произносятся главным образом при народных празднествах. Из запевалы вышел певец: он владеет словом, у него свои песни и мелодии; на Андаманах считается недозволенным пользоваться мелодией, сложенною другим лицом, тем более усопшим. С этим новшеством певец соединяет и репертуар древнего хора: индейские певцы, занзибарские носильщики, о которых говорит Томсон, действуют единолично, самостоятельно, сказывают и поют и пляшут, отбивая такт руками, и жестикулируют, действуют.

Момент «действа», вторящий содержанию хоровой игры, впоследствии и словам текста, уже встречался нам на пути; далее мы обратим внимание на специальные проявления этого мимического начала.

Движения пляски не безразличны, а содержательны по отношению к целому, выражают орхестически его сюжет. Такие пляски отбываются часто без сопровождающего их текста; они могли сохраниться из той далекой поры хоризма, когда ритмическое начало брало верх над остальными, и далее развиться до пантомимы.

Рядом с одним хором нередко выступают два, содействующих друг другу, перепевающихся. Таковы хоры негритянок, приветствовавшие Мунго Парка, похоронные хоры австралиек. Эта двойственность развила принцип перепевов, вопросов и ответов, популярный в поэзии некультурных народов: на островах Самоа так перепеваются за работой, на гребле, на прогулке, нередко издеваясь над неприятными людьми и т. п.; порой какая-нибудь старуха станет позорить воина, известного своей храбростью, он приходит в негодование, отвечает, хор поддерживает его, восхваляя. Из этого хорового чередованья вышло амебейное пение отдельных певцов, до сих пор держащееся в европейском народно-песенном обиходе. Импровизация кафров принимает форму вопросов и ответов, чередующихся между мужчинами и женщинами; у маори девушки и молодые люди перепеваются строфами лю-

бовного содержания, с поддержкой и под пляску хора; маорийский краснобай выходит ночью за порог своего дома и затягивает громким голосом какую-нибудь старую, знакомую песню, имеющую отношение к сюжету речи, которую он намерен держать; кто-нибудь отвечает на его речь, и прение продолжается далеко в ночь. У гренландцев личное оскорбление можно смыть состязанием в песнях, слушатели являются судьями; якутские певцы устраивают состязания другого рода и поют попеременно, добиваясь похвалы слушателей.

Поводы к проявлению хорической поэзии, связанной с действом, даны были условиями быта, очередными и случайными: война и охота, моления и пора полового спроса, похороны и поминки и т. п.; главная форма проявления в обрядовом акте.

Подражательный элемент действа стоит в тесной связи с желаниями и надеждами первобытного человека и его верой, что символическое воспроизведение желаемого влияет на его осуществление. Психическо-физический катарсис игры пристраивается к реальным требованиям жизни. Живут охотой, готовятся к войне – и пляшут охотничий, военный танец, мимически воспроизводя то, что совершится наяву, с идеями удачи и уверенности в успехе: как в песне о Роланде поражение обратилось в клик народного самосознания, так в Судане, когда йорубы бывают разбиты Hanna'ми, они слагают песню, в которой говорят о своем могуществе, трепете неприятеля. Построение наших заговоров освещает значение мимической, обрядовой игры: при заговоре есть магическое действо, в самой формуле – элемент моления о том, чтобы желаемое совершилось, и эпическая часть, в которой говорится, что это желаемое когда-то совершилось по высшей воле; пусть будет так и теперь. Эта эпическая часть является таким же восполнением действа, символического волхвования, как в хорической песне текст, развившийся постепенно на помощь ее мимическому моменту.

Хоровые пляски с преобладающим в них мимическим, подражательным началом, описаны в значительном количестве; принадлежат они к разным стадиям развития, с накоплением древних и новых элементов. Постараемся разобраться в немногих примерах, приводимых далее.

У маори военные песни-пляски выдержаны в особом ритме и сопровождаются соответствующими телодвижениями; туземцы Виктории пляшут перед боем и по окончании его; новозеландцы также пляшут перед битвой, чтобы довести бойцов до высшей степени остервенения. В Новом Южном Уэльсе[12*] военный танец представляет картину настоящего сражения; из военных плясок североамериканских индейцев одна представляет рекогносцировку неприятеля, другая зовется «Пляской скальпа». Интересна «Пляска стрелы»: участвующие становятся в два ряда, действуют парень и девушка: она является в особом костюме и зовется Малинки. Парень стоит впереди фронта на коленах, с луком и стрелою в руках, следя внимательно за девушкой, пляшущей вдоль фронта; вот она ускоривает темп – это она увидала врага; пляска становится все быстрее, бешеннее; вдруг Малинки выхватывает у мо-

лодца стрелу, ее телодвижения показывают, что бой начался, стрела спущена, неприятель пал и скальпирован. Действо кончено, стрела отдана молодцу, и новая партия играющих выступает на смену первой.

У дайяков на Борнео в ходу такая пантомима: представляется битва, один из воинов падает мертвым, и убивший его открывает слишком поздно, что он поразил приятеля; он выражает знаками свое отчаяние, а мнимо-убитый уже встал и предается неистовой пляске. Сходна мимическая игра индейцев: на сцену выходит человек, руки его связаны назади веревкой, концы которой держат другие; пока они гоняют пленника, зрители отбивают такт на досках и барабанах, обтянутых медвежьей шкурой; внезапно является предводитель и несколько раз вонзает нож в спину пленника, пока не покажется кровь (состав из красной смолы, резины, олея и воды) и пораженный не повалится на землю, словно убитый. У племени тупи повод к подобной сцене реальный – принесение в жертву пленника: женщины связывают ему ноги, кладут петлю на шею, после сего раздаются песни: «Мы поем о женщинах, что схватили за горло птицу и издеваются над пленником; ему не уйти. Если бы ты был попугаем, что опустошает наши поля, как бы ты улетел?»

О военных плясках фракийцев и мизийцев такого же мимического характера говорит Ксенофонт[13]*.

Среди племен, живущих охотой, сложились соответствующие подражательные игры. На Борнео подражают обиходу охоты; «Буйволовый танец» североамериканских индейцев – мимическое действо, всецело выросшее на почве охотничьего быта: когда в равнинах переведутся буйволы, пляска, изображающая охоту за ними, назначена их привлечь; пляшущие облечены в буйволовые шкуры; усталые удаляются из круга – это сраженные звери, их заменяют другие. В Катунге один из актеров представляет боа, игра – его поимку. На Алеутских островах разыгрывается такая сцена: кто-то подстрелил красивую птичку, она оживает в образе красавицы, в которую охотник тотчас и влюбляется. Отметим еще следующую пантомиму из Австралии: толпа диких представляет собою стадо, вышедшее из лесу на пастбище: одни лежат, подражая жвачке, другие чешутся будто рогом или задней ногой, облизывая друг друга, потираясь друг о друга головой. Тогда является другая толпа, осторожно подкрадываясь, выбирая жертву. Две головы пали при восторженных кликах зрителей, а охотники принимаются за дело, изображая жестами, как они сдирают шкуру, свежуют, разнимают туши. Все это сопровождается пояснительною песней распорядителя пантомимы и звуками оркестра, состоящего из женщин.

В связи с охотничьими стоят широко распространенные пантомимы, в которых рядятся зверями, перенимая их движения и голос. В Африке представляют гориллу, туземцы Виктории пляшут, подражая кенгуру, эму, лягушке, бабочке; папуасы подражают пению птиц; у индейцев (Rocky Mountains[a]) существуют пляски медведя, бизона,

[a] Скалистые горы (*англ.*).

быка, у других (Sioux) собачий танец; камчадалы знают тюленью, медвежью, куропачью пляски и т. п.; африканские дамары мимируют движения быков и овец. В таких пантомимах участвует иногда целая труппа китайских актеров.

С развитием и большим разнообразием бытовых форм и культурных спросов должны были явиться и новые мотивы подражания. Австралийцы мимируют греблю в лодках; плясовая песня у маори представляет, как кто-то делает лодку, а его подкараулили враги, преследуют его и убивают; пока чукчи подражают жестами движениям войны и охоты, женщины им подпевают и в свою очередь воспроизводят мимически свои повседневные занятия: как они ходят по воду, сбирают ягоды и т. д. У народов землепашцев станут подражать актам сеяния, жатвы, занятий, обусловленных климатом, чередующихся в определенном порядке календаря. Как у греков была игра под названием «рост ячменя» (ἀλφίτων ἔχυσις), так у североамериканских индейцев green-corn-dance; у Ксенофонта энианы и магнеты под звуки флейты пляшут карпаю, танец «сева»: кто-нибудь представлялся пашущим и сеющим, другой – разбойником, который похищает у первого оружие, хочет отобрать у него и рабочий скот, связывает его, либо связан сам.

Надо полагать, что и охотничий промысел, и воинственные набеги за человеческим мясом ограничены были благоприятным сезоном, как и половое общение в природном быту определенною порой года. Остатки последнего приурочения сохранились теперь, на почве личного брака, в немногих переживаниях; в пору общинно-родовых отношений это приурочение отвечало животному, календарному спросу и вызывало такое же развитие обрядовых, подражательных игр. Эротические игры-пляски (Rurerure) у маорисов сопровождаются непристойными телодвижениями; в Порт-Джексоне пантомима изображает ухаживание мужчины за женщиной в крайне откровенной мимике; на языке североамериканских индейцев (Owawhaws) слово Wertche означает и танец и половое общение. У австралийских вачаудов (Watschaudas) при первом новолунии, когда поспеет уат (диоскорея, мучнистые корни которой служат им пищей), после пира и попойки копают яму, которую огораживают кустарником, что должно изображать χτεις; при свете месяца в высшей степени обсценный танец совершается вокруг ямы, в которую тычут копьями (символ мужской силы); при этом поется в течение всей ночи один стих: Pulli nira, (трижды) wataka! (не яма, а...).

Календарный обряд обнял спросы быта и занятия и надежды, овладел и хорическою песней-игрой. Когда простейшее анимистическое миросозерцание вышло к более определенным представлениям божества и образам мифа, обряд принял более устойчивые формы *культа*, и это развитие отразилось на прочности хорового действа[14*]: явились религиозные игры, в которых элемент моления и жертвы поддерживался символическою мимикой, значение которой мы знаем. Таких ре-

лигиозных плясок много у североамериканских индейцев: змеиная пляска, пляска духов и т. п. Ряжение зверями, маски и соответствующие игры пришлись в уровень с тотемистическими верованиями: действующие лица австралийской или африканской религиозной драмы могли в самом деле представляться богами, типически осуществлявшими то, о чем их молили; драма была заговором в лицах. И в то же время развитие мифа должно было отразиться на характере поэтического текста, выделявшегося из первоначального хорового синкретизма, где он играл служебную роль: обособлялись внутри и вне хорового состава песни с содержанием древних поверий, песни о родовых преданиях, которые мимируют, на которые ссылаются, как на исторические памяти.

Вне календаря остались такие песни, как похоронные, переходившие, впрочем, в виде поминальных и в годичную обрядовую очередь. У многих народов Азии и Африки, Америки и Полинезии погребальные песни поются и пляшутся хором; элемент сетования соединяется с похвалой умершему и типическими вопросами: Зачем ты покинул нас? Не угождали ли мы тебе, не во всем ли был у тебя достаток и т. д. «Увы, увы, умер мой хозяин! – поют на Сандвичевых островах, – не стало моего господина и друга. А был он мне другом в пору голода и засухи, в бурю и непогоду и т. д. Удалился он, увы! Никогда не увижу я его более». Так причитают и в Австралии, хором, с тем же припевом: (молодые женщины) «Мой юный брат! (старухи) Мой юный брат! (вместе) Никогда более не увижу я его». – У племени Yurana (на реке Shing), хоронящего своих покойников в домах, певец, с трубой в руках, ходит вдоль и поперек жилья мимо домашних гробниц и тянет бесконечную песню, каждый стих которой длится по крайней мере минуту, чтоб повториться вновь.

Вне обряда остались гимнастические игры, маршевые песни, наконец, хоровые и амёбейные песни за работой, с текстом развитым или эмоционального характера, часто набором непонятных слов, лишь бы он отвечал очередным повторениям ударов и движений. Рабочие песни[15*] распространены повсюду, отвечая такту самых разнообразных производств. Судовые песни известны, например, в Египте, голландской Индии, Гельголанде, на Мадагаскаре, где партия запевалы ограничена речитативом, содержание которого составляет что-нибудь лично пережитое. Это напоминает келевсмы[16*] греческих и римских моряков: они пелись в чередовании запевалы и хора, каждая строфа которого кончалась возгласом: heia! И теперь еще так поют греческие судовщики: ἔα λέσα! (при медленном подымании или опускании якоря), ἔα μόλα! (при быстром). – Другие работы вызывали другие песни соответствующего темпа. В Древнем Египте раздавалась песня погонщика волов, обминавших снопы: «Топчите сами, волы, топчите сами, топчите сами колосья; жатва принадлежит хозяину». Песни за жерновами знакомы древней (ἐπιμύλιος ᾠδή) и новой Греции, в северном Grottasöngr[17*] их поют амёбейно Fenja и Menja, как и финские женщи-

ны, когда их две за работой, поют вместе либо чередуясь; содержание песен гномическое, сатирическое, либо балладное, любовное. Так и в соответствующей литовской: 1) «Шумите, шумите, жернова! Кажется мне, не одна я мелю. 2) Одна я молола, одна пела, одна вертела рукоятку. 3) Зачем, милый молодец, понадобилась тебе я, бедная девушка? 4) Ведь знал ты, дорогой, что у меня нет двора! 5) По колени в болоте, по плечи в воде. Печальны мои дни». В Северной Африке негритянки поют, когда толкут пшеницу, о возвращении воина, поют в такт; внезапно он нарушен, и песня обращается в заплачку: утешают девушку, у которой убили ее милого; далее говорится, будто закололи козла и по его внутренностям решили, что если милый пал, то с честью. Тогда песты снова стучат в такт, и песня кончается подхватом хора. – Так у Виргилия нереиды поют за пряжей о любви Арея и Афродиты, так и китайская ткацкая песня говорит о подвигах какой-то девы-воительницы.

Песни не отвечают содержанию работы, но продолжают отвечать ее темпу; в сущности это балладные песни; старофранцузское название для таких песен, chansons de toile[a], указывает на их происхождение. Они не создались при работе, а примкнули к ее такту и окрепли под его влиянием. Наоборот, хоровые песни с содержанием, отвечающим известному бытовому моменту и рабочему темпу, могут безразлично повторяться и вне вызвавших их условий. Так, по словам Стэнли, туземцы в Африке день-деньской тянули одну и ту же походную кантилену в чередовании запевалы и хора и с эмоциональным припевом: Куда вы идете? – На войну. – Против кого? – Против Марамбо и т. д.

В хоровой игре обрядового характера песня должна была быть крепче к ее содержанию, но и в обряде были свободные моменты, где старина скорей забывалась, и очищалось место нововведениям, не нарушавшим единства целого. Это уже начало разложения обрядового хора.

На этом мы покончим обозрение явлений поэтического синкретизма среди некультурных народностей. Перед нами прошли все его виды: древнейшие хоровые игры без текста и с зародышами текста, игры мимические, обрядовые и культовые хоры. Создалась пантомима с сюжетами бытового характера, вопросы и ответы выделили принцип диалога; собраны элементы драмы, но драмы еще нет. Она и не выйдет из обряда, а разовьется в непосредственной связи с культом. Условия такого развития впереди, пока выяснился один результат, богатый последствиями: из связи хора выделился его корифей, певец; он – носитель текста, речитатива, сочиняет пляску, в Австралии руководит пантомимой, сопровождая ее пояснительною песней; на Яве он читает libretto, содержание которого играющие воспроизводят жестами. На Яве он назовется dalang, у центрально-американских индейцев holpop – церемониймейстер; это – единственный актер Фесписа[18*]. Порой он выступает и один, самостоятельно.

---

[a] Песни за тканьем (*франц.*).

II

Те же хоровые песни мы встречаем и в народной поэзии культурных племен, еще бытующей, либо сохранившейся в исторических воспоминаниях. Пели и плясали хором евреи и германцы, римляне и греки, пели, совершая обряды, торжествуя победу, идя в битву, на похоронах и свадьбах. Начну с воспоминаний: греческие свидетельства восходят к Илиаде, они и послужат к общей характеристике разновидностей хоровой игры.

Известно изображение обрядового жатвенного хора на щите Ахилла (XVIII, 561 и след.): толпа девушек и парней в винограднике, они несут зрелые гроздья, среди них юноша поет гимн, подыгрывая себе на кифаре, они же пляшут, притопывая в такт и подпевая. Имеется в виду припев: Αι Λίνε перенесенный впоследствии, как название, на песню и на действовавшее в ней лицо. Что пелось о Лине в этой жатвенной песне, мы не знаем; позже стали рассказывать о мальчике, взросшем среди ягнят и растерзанном псами. «О Лин, – поется о нем в одной народной песенке, – ты почтен был богами, ибо тебе, первому из смертных, они послали дар сладкозвучных песен. Феб убил тебя из зависти, Музы тебя оплакивают».

Атеней[19]* говорит о крестьянской пляске, ἄνθεμα[a], которую мимировали (μιμούμενοι), припевая: Где же розы, где фиалки, где красавица петрушка? Вон где розы, где фиалки, где красавица петрушка!

Ποῦ μοι τὰ ῥόδα, ποῦ μοι τὰ ἴα, ποῦ μοι τὰ καλὰ σέλινα;
Ταδὶ τὰ ῥόδα, ταδὶ τὰ ἴα, ταδὶ τὰ καλὰ σέλινα.

Это отзывается непосредственной свежестью весеннего хоровода, напоминая поиски за первою фиалкой, вестницей весны, в немецком Minnesang'е[20]*.

Пели и исполняли орхестически гипорхемы и дифирамбы, некоторые гимны, иногда пэаны[21]*: обрядовые песни-игры, пристроившиеся к культу того или другого божества, с содержанием его мифа, которое разрабатывалось диалогически. В отрывках недавно открытого дифирамба Вакхилида сюжет – возвращение Тезея из Крита; корифей ведет партию Эгея, хор представляет афинянок: они спрашивают царя о появлении какого-то незнаемого витязя, который и окажется Тезеем, Эгей отвечает. Сохранилось всего четыре строфы, в чередовании вопросов и ответов.

Пели, плясали и мимировали; у нас есть сведения об играх, в которых подражали движениям животных (оттуда названия: лев, журавль, лиса, σκώψ[b]), актам винодела: как сбирают виноград, кладут в точила и т. д. На Делосе женский хор исполнял гипорхему: пел про Латону

---

[a] Цветы (*греч.*).

[b] Филин (*греч.*).

и Артемиду, чарующую песнь о мужах и женах старины, и так искусно подражал, под звуки кастаньет, голосам разных людей, что всякому мнилось, будто он сам себя слышит (Hymn. Apol. Delph. 146 след.). Пляшущие носили соответствующие костюмы и имена действующих лиц мифа (Plut. Συμποσιακά IX, 15); по другому показанию (Lucian. Περὶ ὀρχήσεως 16), пока хор двигался, несколько человек более искусных, отделившись от него, выражали жестами содержание действия. Так плясали приключения Диоскуров, исступление Аякса, суд Париса, смерть Гектора, и еще в последнюю пору язычества – подвиги и бешенство Геракла; в Пире Ксенофонта юноша и девушка представляют встречу Диониса с Ариадной, покинутой на Наксосе, и т. д. Изящные движения пляски и выразительная мимика возведены были в искусство: пляска подражала пению муз (Платон), изображала своим ритмом нравы, страсти, действия (Аристотель); ей доступны все исторические и поэтические сюжеты (Лесбонакс из Митилены); жест заменяет ей слово, оттуда название для владеющих выразительною мимикой: χειρόσοφοι[a] (Лесбонакс); она наставляет и вместе ритмически настраивает души зрителей (Лукиан[22]*).

Психофизический катарсис древней игровой песни перешел в эстетический.

Принцип двух или нескольких хоров, отмеченный нами в поэзии некультурных народностей, удержался и в условиях культуры[1]. Достаточно привести греческие примеры, тем более интересные, что они проделали эстетическую эволюцию, перейдя за порог художественной драмы. В «Щите Геракла», поэме, приписываемой Гесиоду, изображены два свадебных хора, один с кифарой, другой с скрипкой; напомню свадебные хоры Сапфо. У Плутарха в биографии Ликурга три хора; хор старцев начинает: Когда-то и мы были здоровыми молодцами (ʽΑμὲς πόκ᾽ ἦμες ἄλκιμοι νεανίαι), мужи подхватывают: Мы таковы, коли желаете, полюбуйтесь нами (ʽΑμὲς δέ γ᾽εἰμές, αἰ δέ λῆς, αὐγάσδεο); а мы будем сильнее всех (ʽΑμὲς δέ γ᾽ἐσσόμεσθα πολλῷ κάῤῥονες), припевают ребята. Укажу на дихорию греческой трагедии, на два перепевающихся, иногда состязающихся хора греческой комедии. Из дихории рождалось амёбейное состязание или чередование отдельных певцов.

На почве хорической поэзии культурных народностей границы календарно-обрядовой и календарно-бытовой поэзии суживаются. Многое, что в древнем быту подчинялось физиологическим либо профессиональным спросам, обусловленным порою года, вышло из-под их влияния и отбывается более или менее свободно. Я имею в виду хотя бы брачные отношения, старая календарная обусловленность которых сохранилась лишь в отдельных переживаниях. Образцы календарно-обрядовых игр, приводимые далее, не дадут нам повода коснуться вопроса, не всегда разрешимого в отдельных случаях, о границах между обрядом, в нашем обычном понимании этого слова, и культом, предпо-

---

[a] Искуснорукие (*греч.*).

лагающим большую органичность форм, пластически выраженную идею божества, цельность мифа. Обряд вел к культу и мог не доразвиться до него, но он мог сохранить и память о культе, отжившем или устраненном, сохраниться как переживание полупонятого обихода и лишенная содержания внешность. На Ливане, в ночь на 21 сентября, мужчины и женщины пляшут в течение всей ночи вокруг священного дуба; римская надпись на алтаре финикийского храма Солнцу, стоявшего выше, посвящена богу – покровителю плясовых игрищ. Освящение полей живет в современном обряде и совершается семьей, общиной; в Риме выработалась для этой цели коллегия арвальских братьев, мы знаем их заговорную орхестическую песню с припевом triumpe. Наши весенние хороводы и греческие хоровые гимны находятся в таких же взаимных отношениях. Обряд перешел в культ, формы остались те же, и в вопросе об их генезисе мы считаемся с ними безразлично. Иной критерий явится, когда на почве культа и культурного мифа обрядовая сторона разовьется до нового художественного созданья и побегов поэзии. Мы встретимся с этим вопросом при началах греческой драмы.

Пока обратимся к анализу некоторых календарных обрядов и сопровождающего их хорового действа, чередуя современное с древним. Выбор определился нашей целью: уследить выделение песни из обрядовой связи.

По римскому поверью в Сретенье зима встречается с летом, чтобы с ним побороться, а на Благовещение, говорят, что весна зиму поборола. У нас это прение лета и зимы, кончающееся поражением последней, выражается в форме игры: осадой снежного города; либо соломенное чучело, изображающее зиму или смерть, обносится с песнями по полям, а затем сжигается или бросается в воду. – На Западе этот обряд разработан подробнее, и у него есть свои литературные истории. В воскресенье Laetare[23]*, в средине поста, когда зима и лето, мороз и тепло уравновешивают друг друга, еще недавно совершалась игра, представлявшая борьбу лета и зимы, особливо на берегах Верхнего и Среднего Рейна. На сцену выходило двое мужчин, один окутанный зеленью, другой соломой и мхом, Лето и Зима, и состязались друг с другом. Зима побеждена, с нее срывали ее костюм, причем собравшаяся молодежь, вооруженная большими жердями, пела песни в привет весне и на глумление зиме:

Stab aus, Stab aus,
Stecht dem Winter die Augen aus[a].

Древнейшее упоминание этой игры восходит к 1542 г.; в летучих листках 1576 и 1580-х гг. сохранилась и соответствующая песня. Вот ее содержание: Зима и Лето выступают друг против друга среди толпы слушателей, в веселый день встречи лета, и препираются: кто из них

[a] Палки вон, палки вон! Выколите зиме глаза! (*нем.*).

господин, кто слуга? Лето пришло со своею челядью из Oesterreich, с востока, где всходит солнце, и велит Зиме убраться. А Зима, грубый крестьянин, в меховой шапке, явилась с гор, принесла с собою студеный ветер, грозит снегом и не думает удалиться: она похваляется белоснежными полями, Лето зелеными долами; летом произрастают травы и листья, зимой изобретены разные хорошие напитки; лето дает сено, жито, вино, но все это уничтожается зимой, и т. д. Очевидно, все это содержание распределялось, как вопросы и ответы, между главными действующими лицами, за которыми стояла их «челядь», хоры. Победа остается за Летом, Зима называет себя его работником и просит подать ему руку, чтобы вместе пойти в другие страны. Тогда Лето объявляет, что бой кончен, и желает всем покойной ночи.

Эта обрядовая игра известна в Швабии, Швейцарии, Баварии и Хорутании. Здесь, в Гурской долине, с наступлением весны, парни составляют две группы: старшая изображает зиму, младшая лето. В подобающем наряде, с соответствующими атрибутами, обе группы прогуливаются в ясный весенний день по селу, состязаясь перед домами зажиточных крестьян в пении песен, пока лето не победит. Происходит это обыкновенно в марте, местами в день Сретения.

Игра дала содержание двум песням XIV и XV веков, одной нидерландской драме и драматическим диалогам Hans'a Sachs'a: Gespräch zwischen dem Sommer und dem Winter (1538) и Ain schöner perck-rayen von Sommer und Winter[a] (1565), перенесшим прение на осень, почему и исход другой: победительницей является зима.

На французской и англонормандской почве воспоминание о соответствующем народном обычае восходит к XIV веку. В Англии древнее прение является в новой обстановке: вместо олицетворений лета и зимы – характеризующие их растения: остролистник (holy) изображает собою лето, плющ (evy) – зиму, как в сходной немецкой песне в тех же ролях выступают бук с ивой. Прение между ними отнесено к Святкам, поре зимнего поворота солнца; известно, что именно к святочному циклу приурочены в народном европейском поверье надежды на будущие посевы и урожай и выражающие их обряды. В одной английской песне XV века поется: остролистник стоит в горнице, любо на него поглядеть, а плющ за дверями, на морозе; остролистник с товарищами пляшет и поет, плющ и его служанки плачут и ломают руки; у плюща озноб от холода; пусть будет то же со всеми, кто за него стоит. У остролистника ягоды алые, как роза, лесники и охотники оберегают их от зверей, а у плюща ягоды черные, что у терна, ими кормится сова; к остролистнику прилетают птицы, красивая стая: соловей и попугай, милый жаворонок; а у плюща – какие птицы? Ни одной, кроме сыча, что кричит: у! у! – Припев этой песни, очевидно, сопровождавшейся, в пору игрового развития, переодеванием и мимическим действом, при-

[a] Разговор между Летом и Зимой; веселая хороводная песня о Лете и Зиме (*нем.*).

глашает плющ покориться противнику. И в Англии обрядовое прение зимы и лета дало сюжет для драматических эпизодов: в *Summer's last will and testament*[a] (1593 г.) Thomas'a Nash'а выведены четыре времени года с товарищами, между ними весна с ее свитой, она одета в зеленый мох, представляющий короткую молодую травку; ее песня подражает пению кукушки и других весенних птиц[24*]. В шекспировском *Love's labour lost*[b] (V, сц. 2) весна и зима представлены кукушкой и совой, и в их песенном прении слышен то весенний припев: ку-ку! то клик ночной птицы. Песни, исполняемые при этом спорящими, несомненно сложены Шекспиром, но мотив игры народный, только разработанный литературно, как, например, у Gil Vicente[25*] и в итальянских *Contrasti*[c], где спорящими являются двенадцать месяцев.

Подобную попытку литературной разработки мы встречаем уже в каролингскую пору, в одном латинском стихотворении VIII–IX веков, подражании III виргилиевской эклоге[26*]; оно свидетельствует об относительной древности лежащего за ним обряда. Весенним днем пастухи, спустившись с гор, сошлись в тени деревьев, чтобы воспеть кукушку; в числе других юный Дафнис и Паламон постарше. Подошли и Весна в венке из цветов, и старик Зима с всклокоченными волосами, сошлись и подняли великий спор о пении кукушки. Весна выражает желание, чтобы прилетела ее любимая птичка, всем желанная гостья, с красненьким клювом и хорошими песнями: пусть приведет с собою веселые всходы и прогонит холод; спутник и любимец Феба, умножающего свет, она приносит в клюве цветы, подает мед, строит дома, открывает кораблям мирные волны, заводит гнездо и одевает смеющиеся луга. А Зима отвечает бранью на кукушку: пусть не прилетает, а спит себе в темных берлогах; ведь она ведет за собой голод, будит войну, нарушает любезный мир, волнует землю и море. Спор переходит к тому, кто из препирающихся лучше: Зима хвалится своими богатствами, веселыми пирами, сладостным покоем и теплым очагом; Весна порицает лень и веселое житье противницы, спрашивает, кто же ей, соне, припасает достаток? То правда, отвечает Зима, но так как вы работаете, собирая для меня, как господина, плоды своего труда, то вы – мои рабы. А Весна считает ее не госпожой, а надменною нищей, которой нечем было бы прокормиться, если б не питала ее кукушка. Тогда решает с высокого седалища Паламон, а вместе с ним и весь сонм пастухов: что расточительной, жестокой зиме надо умолкнуть, и пусть прилетит скорее дорогая гостья, кукушка, которую все ждет, и земля, и море, и небо. Слава ей во веки! Слава!

Мы сказали выше, что в основе этого латинского диспута лежит таковой же, но народно-обрядовой, хорический или амёбейный; именно популярностью этого рода следует объяснить и усвоение в Средние ве-

[a] Последняя воля и завещание Лета (*англ.*).

[b] «Бесплодные усилия любви» (*англ.*).

[c] «Споры» (*итал.*).

ка диалогического момента эклоги; прения бродячих потешников, школьные диспуты, художественные тенцоны и débats[a] средневековых поэтов, – все это уложилось в мерку этой популярности[2]. При анализе литературных прений необходимо иметь в виду возможность взаимных влияний и разнообразных скрещиваний, но исходною точкой, моментом, усвоившим остальные, всюду является народный обряд. Как в Европе, в пору перелома от зимы к весне, они выступали в споре друг с другом, так они являются, в тех же отношениях, в сказке североамериканских индийцев и в эзопической басне (Halm, 414)[27*].

К спору зимы и весны-лета, побеждавшего противника, примыкало торжественное чествование победителя: декоративный обряд, распространенный в былое время от Скандинавии и Северной Германии до Франции и Италии. Я имею в виду обходы Mairoslein[b] в Эльзасе, процессии майского графа и графини, хождение в лес за маем, символом не только обновившейся природы, но и производительной силы, зеленой веткой, деревом, березкой русского обряда; в великорусских губерниях ее срубают о Семике[28*], наряжают в женское платье, либо обвешивают разноцветными лентами и лоскутками и несут из леса в деревню, где она остается в каком-нибудь доме гостейкой до Троицына дня. Драматический характер этих празднеств удержался, в поздней перелицовке, за итальянским Maggio[c]: это – дерево, ветка майского обряда, и вместе с тем название драматических пьес необрядового характера, значения которых мы еще коснемся.

В немецком «прении», в народных обрядах выноса, изгнания смерти-зимы и кликания весны, зима и весна представляются раздельными, враждебными друг другу существами, в чередовании победы и поражения. Когда эта двойственность сольется в представление чего-то одного, то обмирающего, то возникающего к новой жизни, религиозное сознание подвинется на пути развития: борьба жизни и смерти примкнет к мифу одного существа, бога, выразится в соответствующих обрядах календарного характера; когда этот миф обобщится психологическими мотивами, он даст материал для художественной дионисовской драмы; либо он выйдет из пределов годичной смены зимы и весны к дионисовским триэтериям[29*], наконец, переселится к концу мирового года, к концу дней, когда за гибелью всего существующего ожидали иного светлого порядка вещей. Календарный миф станет эсхатологическим; такую-то эволюцию пережил северный миф о Бальдре[3].

Но вернемся к смене весны и зимы в ее новом понимании. Представляли себе, что кто-то умер, погиб, что его убили из зависти, ревности – и его оплакивают; но пришла весна, он очнулся, все зажило, даже маны[30*] выглянули на Божий свет, керы, русалки; в Германии о святках души умерших проносятся в сонме Дикой охоты: очевидно

---

[a] «Споры» (*франц.*).

[b] Майская роза (*нем.*).

[c] Май (*итал.*).

весенний образ, отодвинутый к началу года; в том же освещении представляются мне теперь и генварские русалии болгар. По манам творят поминки, они наводят страх – и в то же время в эротической хоровой песне раздается призыв к любви. Накануне зимы, с поворотом солнца эта песня раздавалась снова, сменяясь печальным настроением: весну-лето хоронили, и снова показывались маны, мчалась Дикая охота, и проносился сонм Иродиады. Оба момента печали и ликования отразились в разном чередовании и в весенних играх, и в цикле обрядов, выражавших, что лето пошло на склон. Сложились типические легенды о раноотцветшем юноше, сраженном богом, растерзанном, брошенном в воду. Лине или Адонисе, Борме или Пелузии, Гилосе или Литиэрзе, Дионисе[32]; легенды, вышедшие из аграрного обряда и настроившие его песни: о Лине сетовали за сбором винограда, о Пелузии – хлебопашцы Пелузии, Борма оплакивали мариандинские жнецы, к Гиагнису они взывали во Фригии с просьбой о дожде: он недаром погиб в Меандре, вверженный туда Гераклом. В Малороссии хоронили соломенное чучело Ярилы, вооруженное фаллосом, голося над ним: «Помер он, помер! Не встанет он больше! Что за жизнь, если тебя нет!» И затем этот сраженный, умерший, воскресал, и все радовалось. В Малороссии, в начале весны, в первый понедельник Петровки[32*], хоронили соломенную куклу, над которой причитали:

Помер, помер, Кострубонько,
Сивый, милый голубонько![33*]

Либо умершего представляла девушка, лежавшая на земле: вокруг нее двигался с печальною песней хоровод; немного погодя она вскакивала, и хор весело запевал:

Ожив, ожив наш Кострубонько,
Ожив, ожив наш голубонько!

В Эпирской Загории девушки собираются для игры в Зафира (νὰ παΐζουν τὸ Ζαφείρη): девушка или мальчик представляют его, усопшего, остальные покрывают его цветами и причитывают, но лишь только раздастся заповедный припев (γιὰ σιουκ μωρὲ Ζαφείρη μου[a]), мнимый покойник вскакивает и, среди общего хохота и веселья, пускается ловить девушек, бросившихся врассыпную; какую поймает, той быть Зафиром; игра кончается пением обрядовых весенних песен. Иной раз Зафира изображают четыре листка чемерицы, крестообразно прикрепленных к земле шипами аканта, либо кукла. На Ливане среди греческого населения мальчики ходили прежде на Пасхе из дома в дом, изображая воскресение Лазаря, на Кипре, в день его памяти, кто-нибудь, одетый по-праздничному, представляет таким же образом усопшего;

[a] Восстань, восстань, мой Зафир! (*греч.*).

в его оживлении принимает участие и духовенство. Церковь овладела весенним обрядом, и мы в состоянии различить долю народного и церковного элементов и в кахетинской лазарэ, кукле, с которою в пору засухи ходят девочки, распевая песни-моления о дожде, и в обычае болгарских девушек лазарвать на шестой неделе поста, причем им подают хлеб, который и зовется куклой[4].

Мне уже довелось при другом случае[5] поднять вопрос о возможности перенесения и усвоении известной не-христианской обрядности, уже осложненной где-нибудь формами и именами христианской легенды. К лазарским песням и действу присоединю и другой пример: в русском поверье Кузьма и Демьян представляются ковачами: они куют «свадебку», что нетрудно было бы объяснить символом брака – связи, но в Изернии, городке близ Неаполя, те же святые являются в более откровенной роли, указывающей на следы местного приапического культа: к ним обращаются с молитвой девушки и неплодные жены и на их алтарь возлагают, в виде приношения, восковые фигурки в образе фаллоса. Таким образом и Лазарь дал лишь имя народному обряду, выражавшему идею оживления, оплодотворения, любви, дождя. Оттуда в болгарских обходах тип «невесты», которую представляет одна из девушек; в Крыму, в Лазареву субботу, молодежь устраивает скачки: это она встречает Лазаря и Пелагию. По легенде (греческой) она дочь Мангупского князя, властвовавшего над православными греками, была при смерти, а «четырехдневный Лазарь» отпросился у бога, чтобы исцелить ее в день своего воскресения. Может быть, и Пелагия явилась заменой какого-нибудь образа, аналогию к которому мы найдем в «парах» весенней обрядности.

Бог оживает; либо он покоился сном, и его будят. В Нерехте, в четверг перед Духовым днем, девушки кумятся, целуясь через венок, сплетенный в нижних ветвях дерева; одна из них бросается на траву, будто опьяненная, и представляется спящею; другая будит ее поцелуем. В Бриансоне (Дофинэ) существует такой майский обычай: молодой человек, милая которого его покинула либо вышла замуж за другого, лежит на земле, окутанный зеленью, будто спит; это le fiancé du mois de May[a]; девушка, чувствующая к нему склонность, подает ему руку; они идут в таверну – первая пара в пляске; в том же году они обязаны обвенчаться.

С проводами лета картина меняется: за любовными песнями нашего ивановского цикла следуют похороны – сожжение Купалы.

Мифы о Дионисе и Адонисе обняли весну и зиму, идею жизни и смерти. О дионисовских обрядах мне придется говорить в связи с вопросом о началах греческой драмы; Адонис дал сюжет для декоративной александрийской пантомимы, воспетой Феокритом. По легендам – он плод тайной связи отца с дочерью (Theias'а со Смирной, Киниры с Миррой), любимец Афродиты, убит вепрем, образ которого принял Арей или Аполлон; треть года он проводил у Персефоны, весной возвращался на землю. Весенние адонии[34*] в Библосе начинались с сетования по

[a] Майский жених (*франц.*).

нем: вокруг изображения усопшего женщины причитали, били себя в грудь, пели под звуки флейты адониазмы; обрезывали себе волосы в знак печали либо в течение дня отдавались каждому проходящему, и мзда назначалась в жертву Афродите; обряд, отвечающий киприйской легенде о сестрах Адониса, отдавшихся чужеземцам (Apollod. 3, 14, 3[35*]). На другой день праздновали восстание Адониса, и раздавались клики: Жив, жив Адонис! вознесся на небо (Luc. De Dea syr. 6[36*]). Александрийские адонии отбывались в конце лета, и порядок обряда был другой; мы знаем его по описаниям Феокрита и Биона: фигуры Адониса и Афродиты покоились на ложе – символ их брачного союза:

Ложе твое пусть займет, Киферея, прекрасный Адонис:
Он ведь и мертвый прекрасен; прекрасен, как будто уснувший;
В мягких одеждах его положи почивать благолепно,
В коих с тобою вкушал он глубокою ночью священный
Сон на ложе златом[6] [37*].

Вокруг расставлены плоды, пироги, изображения различных животных и так называемые «садики» Адониса, горшки с засеянной в них обрядовой, быстро поднимающеюся и увядающею зеленью, символом производительности и вместе могильным: их звали ἐπιτάφιοι[a]. У Феокрита певица славит Афродиту, к которой через год Горы вернули милого от вечных волн Ахеронта; пусть порадуется сегодня, завтра же на заре женщины понесут его в море, распустив волосы, обнажив грудь, с громкою песней и пожеланиями возврата: «Будь к нам милостив, Адонис, теперь и в будущем году; милостивым ты пришел, будь таким же, когда вернешься». Надгробная песнь Адониса у Биона, сохранившая обрядовой refrain, заставляет плакать по нем горы и дубы, и реки, и соловья; причитает сама Киприда, но песня кончается не пожеланьем, а призывом к веселью:

Ныне свой плач прекрати, Киферея, вернися к веселью:
Снова ты слезы прольешь, через год снова плакать придется.

На фоне этих весенних и летних празднеств вырисовываются пары: девушка, будящая майского жениха, майские граф и графиня, Robin Hood и Maid Marian, Купала и Марена, Иван и Марья белорусских песен и малорусских преданий, Адонис и Афродита, Дионис и обрученная ему жена архонта-василевса[38*] в обряде Анфестерий[39*]. Они – выражение идей смерти и любви, наполнивших содержание и практику обрядов; их эротизм, находящий себе параллель в соответствующих хоровых играх некультурных народностей, восходит к эпохе коммунальных браков и первоначальной приуроченности половых сношений к известным временам года[7]. О бесстыдстве купальских обычаев гово-

[a] Надгробные (*греч.*).

рит уже блаженный Августин, и свидетельствует для XVI века наш игумен Панфил; храмовому эротизму весенних адоний в Библосе отвечает показание Stubbs'а о майских празднествах в Англии XVI века: толпы народа выходили в горы и лес, приносили майское дерево, вокруг которого плясали; разгул был так велик, что третья часть девушек теряла целомудрие. Позже этот эротизм смягчился, приняв в переживаниях обряда формы брака и кумовства. У нас «невестятся» в первое воскресенье после Петрова дня; у славян свадьбы являются кое-где приуроченными к известным годовым срокам; у кассиев в Ассаме, в мае месяце, отбывается большой плясовой праздник, при котором женщины и девушки, пользуясь обычным правом, выбирают себе пару, женатого или холостого. В Kindleben'е, близ Готы, в Вознесенье, парни и девушки сходятся на смотрины под старой липой: кто с кем пропляшет под нею, и они вместе вернутся, это знак, что пары помолвились. В Средней и Южной Италии молодые люди обоего пола кумятся на Иванов день с обрядностью, напоминающею адонии и их двойственный символизм любви и смерти: весною готовят сосуды, с засеянными в них традиционными растениями; когда они взойдут, их ставят в Страстную неделю на плащаницу; они такие же надгробные (piatta di sepulcru[a]), как садики Адониса. Их главная роль об Иванове дне, когда кумятся: их выставляли у окон, украшали лентами, в былое время, до церковного запрета, и женскими статуэтками либо фигурками из теста наподобие приапа.

В современной весенней песне, как, вероятно, и в старофранцузских майских reverdies[40*], отзвуки этого эротизма не выходят из границ новых бытовых порядков, но еще дают сюжеты и настроения: просьба любви, искание, порывы к свободе наслаждения, бегство из супружеской неволи, ухаживание, сватовство. Обо всем этом поется, все это играется в хороводе, choreas venereas[b], как назвал их один из певцов Carmina Burana[41*], но песня и отвлекалась от действа, балладная, новеллистическая, иногда с моментами игрового диалога. Песня о связи брата с сестрой выросла на почве купальских обычаев и легенды, напоминающей адонисовскую; другую широко распространенную балладную песню русские варианты позволяют привязать не только к весеннему хороводу, но и к обряду. Мы знаем, как весною оплакивают, а затем приветствуют воскресшего Кострубоньку; в одной малорусской весенней игре девушка стоит в средине хоровода и, обращаясь к одной из участниц, говорит: – Христос воскресе! – Та отвечает: – Воистину воскресе! – Чи не бачили моего Кострубонька? – спрашивает первая; ответ: – Пішовъ у поле орати. – Тогда девушка, что в средине хоровода, представляется, что плачет, и поет с поддержкою хора:

Бідна ж моя головонька,
Несчастлива годиночка,

---

[a] Надгробное блюдо (*итал.*).

[b] Хороводы Венеры (*лат.*).

А що ж бо я наробила,
Що Коструба не злюбила!
Прийди, прийди, Кострубочку,
Стану с тобой до шлюбочку,
А у неділю, у неділечку,
При раннему сніданничку.

Далее чередование вопросов и ответов: – Чи не бачили моего Кострубоньки? – Лежит на поле слабий; умирае; везут на цвинтарь; уже поховали. Получив такой ответ, девушка вдруг принимает веселый вид, плещет в ладоши, топает ногами, а хоровод поет весело:

Хвалю тебе, Христе цару,
Що мой милий на цвинтару!
Ноженьками придоптала,
Рученьками приплескала.
А теперь, мій Кострубоньку,
Не лай, не лай, моеі мами,
Ти у глубокій уже ями.
(Чубинский, Нар. днев., стр. 17–18, № 16.)

В другой хороводной песне уже нет обрядового имени Коструба: жена выбежала, чтобы поплясать, старый муж является, и хоровая игра переходит в пререкание, в обмен вопросов и ответов, с припевом и вмешательством хора. Таково, в сущности, построение и старой провансальской песни, с перебоем refrain'а и возгласами в конце каждого стиха, видимо, указывающими на хоровое исполнение[8]. Песни на тот же сюжет существуют в современном Провансе и Гаскони, известны и ломбардские плясовые XV века[9]. Либо жена заплясалась, и муж зовет ее домой: там дети плачут, есть, спать хотят; действующие лица только мимируют, за них говорит хор (малорусская). Или жене, забывшейся в веселой пляске, говорят, что мужу дома нечего есть, пить; поест, напьется и без меня, отвечает она; муж умер: пусть женщины поплачут над ним, певчие его отпоют, попы погребут, черви съедят. Так в Лесбосской хоровой песне, к которой я указал французскую параллель; вот и немецкая, вероятно, исполнявшаяся когда-то хором:

Frau, du sollst nach Hause kommen,
Denn dein Mann ist krank.
Ist er krank, so sei er krank,
Legt ihn auf die Ofenbank,
Und ich komm nicht nach Hause[a].

---

[a] – Жена, ступай домой, твой муж болен. – Если он болен, пусть будет болен, положите его на скамью к печке, а я не пойду домой (*нем.*).

Далее ей говорят: твоему мужу стало хуже, он скончался, его выносят, хоронят; она все не хочет вернуться, но когда ей сообщают, что приехали женихи, она велит не отпускать их:

Sind die Freier in dem Haus?
Ei so lasst mir keinen raus,
Und ich komm gleich nach Haus[a].

В другом варианте жена, при повторяющихся вестях о болезни мужа, продолжает плясать, каждая строфа кончается ее словами:

Noch a Tänzal oder zwei,
Und dann wer i gleich hamet gehn[b];

Только когда она слышит, что «en Andrer ist schön da»[c], она отвечает:

n'Ander da?
Hopsasa!
Nun kan Tänzal mehr, bedank mich schön!
Jetzt, jetzt werd i glei hamed gehn[d].

Содержание следующих русских игр – сватовство: несколько девушек становятся в ряд, взявшись за руки; против них особо две девушки. Кланяясь одни другим, они поют поочередно; начинают стоящие особо, хор отвечает:

– Царівно, мостіте мости,
Ладо мое, мостіте мости!

(Тот же припев после каждого стиха.)

«Царенку, вже й помостили».
– Царівно, ми ваши гості.
«Царенку, зачим ви, гості?»
– Царівно, за дівчиною.
«Царенку, за которою?»
– Царівно, за старшенькою.
«Царенку, старшенька крива».
– Царівно, так ми й пидемо.
«Царенку, так вернітеся».
– Царівно, мостіте мости, и т. д.

---

[a] – Если сваты в доме, не выпускайте никого, я сейчас иду домой (*нем.*).

[b] – Еще танец или два, и я сейчас пойду домой (*нем.*).

[c] – Другой уже пришел (*нем.*).

[d] – Другой пришел? Гопсаса! Больше ни одного танца, благодарю вас, теперь, теперь пойду я сейчас домой (*нем.*).

Следует такое же предложение, касающееся «підстаршей» девушки; но она слепа; сваты хотят удалиться, их задерживают, и в третий раз оказывается, что они пришли за «меньшенькою».

Царенку, так не зряжена.
– Царівно, так ми й зрядимо.
Царенку, вже ж ми й зрядили.
– Царівно, так ми й візмемо.

При последнем стихе отдельно стоящие девушки, сомкнувшись, поднимают руки вверх, а под их руками хоровод пробегает вереницею; из хоровода последняя девушка остается при первой паре. После этого снова повторяется первая песня до тех пор, пока девушки до последних двух не перейдут к начальной паре, таким же порядком, как и первые.

Тот же сюжет сватовства разработан в следующей песне по схеме прения; как и в предыдущей, часть девушек представляет парней; символический мотив «мощения мостов», знакомый свадебным песням (приготовление к браку, брачный поезд), заменен здесь другим, столь же распространенным, эротическим: топтанием проса (сада, винограда и т. д.). Девушки разделяются на два ряда-хора, в десяти шагах один от другого. Один хор поет:

А ми просо сіяли, сіяли,
Ой дід ладо, сіяли, сіяли!

Второй хор:

А ми просо витопчем, витопчем,
Ой дід ладо, витопчем, витопчем!

(Припев, повторяющийся после каждого стиха.) Так продолжают, чередуясь:

– А чим же вам витоптать?
«А ми коні випустим».
– А ми коні переймем.
«Да чим вам перейнять?»
– Ой шовковым неводом.
«А ми коні викупим».
– Ой чим же вам викупить?
«А ми дамо сто рублів».
- Не треба нам тисячи.
«А ми дамо дівчину».
– А ми дівчину візмемо.

Первый хор поет:

Нашого полку убуде, убуде,

второй:

Нашого полку прибуде, прибуде.

Из первого полка девушка перебегает во второй, и это продолжается, пока все не перебегут.

К распространенным мотивам весенних песен относятся жалобы жены, неудачливой в браке (Malmariée, Malmaritata), монастырской заключенницы; либо девушка откровенно пристает к матери, чтобы она выдала ее замуж: широко распространенный мотив канцоны del nicchio, которую в «Декамероне» предлагает спеть Дионео[42*]. Такою именно просьбой о муже кончается хоровая игра из Минской губернии: она играется на Благовещение и носит название «Шума»; этого «Шума», ходящего в «диброви», изображает мальчик лет шести, переходящий во время песен по рукам играющих. Просьба девушки, очевидно, отвечает общему содержанию игры с ее весенними надеждами на урожай, идеями оплодотворения: отзвуки наивной физиологической подкладки. Во Владимирской губернии в Семик «водят Колосок»: молодые женщины, девушки и парни собираются у села и, попарно схватясь руками, становятся в два ряда лицом друг к другу. По их рукам ходит девочка, убранная разноцветными лентами, каждая последняя пара, по рукам которой прошла девочка, забегает вперед; так образуется беспрерывный мост, постоянно подвигающийся к озимому полю. Достигнув его, девочка спускается с рук, срывает несколько колосьев ржи, бежит с ними в село и бросает у церкви. В это время поют песни, в которых девочку величают царицей.

Ходит колос по яри,
По белой пшенице.
Где царица шла,
Там рожь густа,
Из колосу осмина,
Из зерна коврига,
Из полузерна пирог,
Родися, родися рожь с овсом,
Живите богаты сын с отцом.

Это вводит нас в круг аграрных хоровых игр, привязанных к круговороту земледельческого года[43*]; их основа – обрядовая, подражательный характер напоминает сходные пляски ряженых у некультурных народов. Напомним турицу славянского весеннего обряда, хождение с козой, кобылкой у нас о святках, аналогическое ряжение оленем, старухой, употребление звериных масок в святочном обиходе средневекового Запада.

Известные очередные моменты вызывали особые приливы хорового веселья: в пору зимних Дионисий в Греции ходил веселый комос, и раздавались фаллические хоры, в Риме versibus alternis opprobria rustica[a].

Я не имею в виду исчерпать весь относящийся сюда богатый материал, а ограничусь разбором нескольких игр мимического характера. Иные из них спустились теперь до специально детской традиции, другие видимо отвязались от обряда и не деются, а поются свободно.

В Малороссии «дівчата» и «молодиці» образуют собою круг, в середину которого садится несколько девочек, вокруг которых ходят и поют:

Ой на горі лён, лён,
На горі маковець,
По тысячи молодець,
По шелягу стрілка,
А по денежці дівка.
Моі люби маковочки,
Сходітеся до купочки,
Станьте усі у ряд.

Потом девушки останавливаются и спрашивают у детей, сидящих в средине:

Соловейку, шпачку, шпачку!
Чи бувавесь ти в мачку, мачку!
Чи видавесь, як мак копають?

Дети отвечают, показывая при этом жестами на то, что заключается в песне:

Ой бував я в тим садочку,
Та скажу вам всю правдочку:
Ото так
Копають мак.

По большей части это делается таким образом: спрашивают: «Чи виорано?» Дети отвечают: «Виорано». Потом опять ходят кругом, продолжая спрашивать: – Чи зараляно? – Зараляно. – Чи заволочено? – Заволочено. – Чи засіяно? – Засіяно. – Чи збірано? – Збірано. – Чи пора молотити? – Пора. После этого дівчата и молодиці, составляющие круг, берут детей в руки и, подбрасывая их вверх, поют:

Ой так, так
Молотили мак.

Сходна великорусская игра: хоровод выбирает мать и несколько дочерей. Одна из них обращается к матери:

---

[a] Взаимные поношения деревенских жителей в чередующихся стихах (*лат.*).

Научи меня, мати,
На лен землю пахати.

Мать жестами показывает, как это делать:

Да вот эдак, дочи, дочушки!
Да вот так, да вот этак!

Играющие дочерей подражают движениям матери. Таким порядком проделываются все приемы обработки льна; наконец, во время работы, дочери начинают заглядываться на парней и вдруг озадачивают мать новой просьбой:

Научи меня, мати,
С молодцем гуляти.

Мать сердится и грозит дочерям побоями, но они ее не слушают и уже не ждут наставления:

А я сама пойду,
С молодцем плясать буду,
Да вот так, да вот этак.

Норманская ronde mimique[a] [44]*, параллели к которой известны в Каталонии и Италии, не привязана, кажется, ни к какому обрядовому акту. Сюжет – сеяние и обработка овса:

Aveine, aveine, aveine,
Que le bon Dieu t'amène!
Avez vous jamais ouï
Comme on sème l'aveine?
Mon père le semait ainsi[b].

Следуют соответствующие телодвижения, сопровождающие дальнейшие вопросы песни: как боронят, полют, косят, вяжут, вывозят, молотят, веют, мелют, едят овес и т. д., как и в chanson du vigneron[c] или La coupe du vin изображаются – последовательно занятия винодела:

Plantons la vigne…
La voilà la joli' vigne;
Planti, plantons, plantons le vin;

---

[a] Мимический хоровод (*франц.*).

[b] Овес, овес, овес! Пусть господь бог тебя даст. Слышали ли вы когда-нибудь, как сеют овес? Отец мой сеял его так (*франц.*).

[c] Песня виноградаря («Чаша вина») (*франц.*).

La voilà la joli' plante au vin,
La voilà la joli' plante!
De plante en bine…
La voilà la joli' bine!
Bini, binons, и т. д.[a]

Следующие строфы продолжают: De bine en pousse, De pousse en branche, De branche en fleur, De fleur en grappe, и, наконец, De verre en trinque[b].

Русская игровая песня выражает мимически и дальнейший акт: действие напитка, пива:

Мы наварим пива,
Зеленова вина,
Ладу, ладу, ладу!
Что у нас будет
В этом пиве?
Все вместе сойдемся,
Все и разойдемся.

(Сходятся и расходятся.) Следуют вопросы и ответы: «Все мы испосядем, Посидим да встанем» (садятся и встают); «Все мы исполяжем, Полежим да встанем» (ложатся и встают); «Все вместе сойдемся» (сходятся); «Все пива напьемся, Все и разойдемся» (расходятся).

Греческие ἐπηλήνοι ὕμνοι[c] могли отличаться таким же мимическим характером; у Лонга описываются сельские забавы: кто-то затянул песню, какую за работой поют жнецы (IV, 38), другой принялся потехи ради подражать движениям винодела. – Подобная мимическая пляска выражает у маори сажание и выкапывание пататов.

У румын, накануне Нового года, мальчики и парни ходят по домам с пожеланиями, пением и действом «Плуговой песни». Пение сопровождается игрой на флейте и звяканием железов от сохи, либо звоном колокольчика, хлопанием бича и игрой на инструменте, прозванном «быком»; при том тащат либо настоящий плуг, либо игрушечный, украшенный цветами и разноцветною бумагой. Сходный обряд существует и у галицких русинов. Содержание румынской песни провожает земледельца от его первого выезда в поле с плугом к пашне, посеву и жатве, на мельницу, а оттуда в дом, где печется румяный святочный «колач»[10]. Это год румынского земледельца, воспетый и сыгранный,

---

[a] Давайте сажать виноград… Вот он, красивый виноград, давайте сажать вино; вот она, красивая виноградная лоза, вот она красивая лоза. От лозы до почки… Вот она, красивая почка… (*франц.*).

[b] От почки к ростку, от ростка к ветке, от ветки к цветку, от цветка к виноградной кисти – от стакана к чоканью (*франц.*).

[c] Виноточильные гимны (*греч.*).

в надежде, что представленное в действе осуществится, что именно символическое действо вызовет его осуществление. Очень вероятно, что и такие потешные игры, как сеяние мака, песни об овсе и лозе, имели когда-то такое же магическое значение.

В основе многих народных обрядов лежит психологический параллелизм с недосказанным членом параллели[11]; это – желаемое; действие вызывает действие; с окрепшим значением слова, чарующая сила присваивается ему. Мы уже отметили такую именно последовательность развития в составе заговора. Когда в совокупности обрядовых моментов зародится представление божества, действия будут исходить от него, слово и подражательный акт обратятся к нему. В Малороссии ребятишки ходят под Новый год, посыпая зерном хозяев и хаты, приговаривая: «На счастье, на здоровье, на Новый годъ! Сады, боже, жито, пшеныцю и всяку пашныцю», после чего поется «посыпальница»:

А в поли, поли сам плужок ходе,
А зы тым плужком сам господь ходе,
Святый Петро погоняе.
Богородица істы носыла,
Істы носыла, бога просыла:
Зароды, боже, жито, пшеныцю,
Жито, пшеныцю, всяку пашныцю.
(*Этнограф. обозр., VII, 73.*)

Подражательное действие румынского обряда переселилось в миф, в легенду, подсказанную на этот раз апокрифом о том, как «Христос плугом орал»; иногда пашущими являются святые: Василий, Илья и др. Но такое развитие от обряда к мифу[45*] могло совершаться и органически: так сложились из жатвенного обихода мифы и песни о Лине, Манеросе и др. Такие мифологические песни, отрешившись от обряда, поются отдельно, как, с другой стороны, обряд, отрешившись от своего содержания, может очутиться простою мимическою игрой; таково, быть может, отношение распространенной повсюду пляски «мечей» (немецкие Schwerttänze, Bacchuber в Бриансоне и т. д.), которую я сближал с готской игрой византийского святочного церемониала – к болгарским русалиям, несомненно люстрального характера[12] [46*].

Третье выделение касается заговорной формулы, забывающей порой приурочение и употребляющейся вне календарной связи. Кахетинские лазарэ отбываются вообще во время засухи.

III

Переход от календарных обрядов к свободным от приурочения представляют те переживания древнего гетеризма и обрядов инициации, принятия в род, которые еще уследимы, например, в современных обычаях кумления, по-прежнему привязанных к определенной годо-

вой поре. Брачный обиход уже вышел большею частью из этой условности, сохранив свой игровой и мимический характер. Народную свадьбу называли не раз народною драмой; я предпочел бы название свободной мистерии: это накопление хоровых мимических действ, отвечающих тому или другому моменту одного связного целого, как эпические песни могли спеваться, объединяясь одним сюжетом, одним героическим именем. Преобладает хорическое начало (сл. староверхнен. hîleich, англос. brŷdlâc: свадьба, с основным значением leich'a: игра, пляска), а именно принцип двух хоров: мы уже говорили о двух хорах греческой свадьбы; та же двучленность присуща и римским carmina nuptialia, известна во французском, эстонском и русском брачном обиходе; естественное деление на группы дано двумя сошедшимися родами, жениховым и невестиным, они препираются, стараясь показать, что они не «дурной родни», обмениваются шутками и прибаутками, задают друг другу загадки. Отсюда форма амёбейности, вопросов и ответов, диалога, как, например, в народной свадьбе зальцбургских горнорабочих отец невестки препирается с дружкой; все это перемежается монологами дружки, вопленницы, потешника. Не только накопление действ, но и действ, относящихся к различным порам развития хорового начала, как и в самом содержании свадебных актов, отразились в пестрой смеси разновременные формы брака, например, умыкания и купли. Обряд раскрывался в некоторых своих отделах, слабее упроченных символическим действом, для свободной импровизации, для личной песни, шуточной или балладной. В этот-то разрез вторгались захожие веселые люди, шпильманы и скоморохи, личные певцы, игра которых на свадьбах, похоронах и поминках вызывала протесты средневековой церкви. И, наоборот, сложившаяся в брачном или другом ритуале песня могла выйти из его состава и разноситься на стороне, оторвавшись от родимой ветки.

Русский свадебный обиход открывается сватовством, обставленным символическими обрядами и традиционными разговорами сватов с родителями невесты. Разговор ведется исключительно в форме загадок; этот мотив состязания загадками и находчивыми ответами проходит по всем дальнейшим эпизодам свадьбы; удачно разрешенная загадка открывает женихову поезду доступ в дом. Следует рукобитье, с казовою продажею или пропоем невесты, после чего начинается ряд посиделок или девишников; далее – самая свадьба, и на другой день большой стол или хлебины, чем и кончается торжество. Во всех этих обрядах главным действующим лицом является невеста, на ее долю выпадает наибольшее количество песен; она оплакивает свою девичью волю, прощается с семьею, жалуется на судьбу, заставившую ее идти в чужую, дальнюю сторону, и т. д. Жених играет пассивную роль: за него все говорит и делает дружка, балагур и краснобай, отлично помнящий все тонкости свадебного обихода и свадебных «приговоров», полный самосознания, как и невестой руководит дружка, такая же опытная и ловкая, знающая, когда и что следует делать, петь и говорить, носящая различные назва-

ния: «княжны-свахи», вытницы, вопленницы, плачеи, певули, стиховодницы, заводницы и т. д. Она и дружка жениха – распорядители свадьбы, в составе которой мы уже наметили разновременное наслоение бытовых форм в их песенных и мимических выражениях. Такова, например, подробность обряда, напоминающего умыкание невесты: сваты являются под вечер, в виде странников или охотников, просят пустить их обогреться, уверяют, что их князь охотился на красного зверя и сам видел, как одна куница или лисица скрылась во дворе именно этого дома. Их пускают во двор, но не иначе, как после долгих переговоров и за известную плату, например, за угощение. В день свадьбы перед поезжанами жениха запирают ворота; разыгрывается примерная борьба, иногда даже с выстрелами; брат невесты защищает ее с саблею в руках. Вечером, после свадебного пира, молодой хватает новобрачную в охапку и выносит из дому; та вырывается и бежит: девушки ее защищают; жених и поезжане снова овладевают ею и увозят в дом жениха. В ритуале народной свадьбы на синайском полуострове невеста бежит, прячется от жениха, которому приходится искать ее. Таково содержание и одной фарейской песни, сопровождающей какую-то народную игру. Либо невеста затерялась, тонет, ее похитили, и на ее выручку отправляются отец, мать, брат; находит ее жених. Такие песни существуют в пересказах малорусских, венецианских, сицилианских, новогреческих, русских; они ходят отдельно, кое-где поются в связи с свадебным ритуалом, искони ли выражая содержание соответствующего эпизода, или примкнув к нему со стороны, по созвучию? Что аналогические сюжеты могли вытеснять традиционное содержание обрядовой песни, тому свидетельством история дифирамба, в котором исконные мотивы дионисовского мифа уступили место героическим вообще. Это открывало путь к песенным нововведениям, уже вне видимой связи с каким бы то ни было обрядовым моментом; на польской и болгарской свадьбе поется на свободно бытовую тему о том, как муж, вернувшись из отъезда, попал на брачный пир своей жены. В таком положении является Добрыня-скоморох в былине о нем; песня могла зайти в обряд из скоморошьего репертуара; вероятнее, что она в нем только преобразовалась и что ее первоначальное содержание навеяно было бытовым мотивом брачного умыкания.

Другие эпизоды брачного действа напоминают о купле-продаже невесты: сваты являются в виде купцов и обязаны выкупить невесту у ее брата деньгами либо решением загадок; происходит осмотр товара и примерный торг, запиваемый могарычем.

И все это в сопровождении песен, в чередовании хоров и с моментом ряжения, в котором теперь трудно отличить свое и серьезно-бытовое от навеянного и бесцельно потешного: рядятся цыганом, цыганкой, москалем, жидом, мужчина одевается женщиной и т. д. Некоторую устойчивость обнаруживают «приговоры»: они указывают на упроченное предание, передававшееся из рода в род, от одного дружка к другому; такая же профессиональная передача, как у вопленниц на-

ших причитаний, и с теми же результатами: обилием повторяющихся формул и образов, напоминающих и воспроизводящих схематизм былинного стиля. В ярославской свадьбе «предъезжий» дружка жениха (это его постоянный эпитет) с «молодым подружием» (помощником) подъезжает к невестину дому; ворота заперты; он говорит, что приехал «не насильно, не навально», а послан женихом. «Наш князь молодой новобрачный выходил из высокого терема на широкую улицу; я, предъезжий дружка с молодым подружием, выходил из высокого терема на широкую улицу, запрягал своего доброго команя и оседлал и овозжал, шелковой плеткой стегал; мой добрый конь осердился, от сырой земли отделился, скакал мой добрый команъ с горы на гору, с холмы на холму, горы, долы хвостом устилал; мелки речки перескакивал; доскакивал мой добрый команъ до синего моря; на том синем море, на белом озере, плавали гуси серые, лебеди белые, соколы ясные (?). Спрошу я гусей-лебедей: где стоит дом, где стоит терем нашей княгини молодой новобрачной? На это мне гуси отвечали: Поезжай к синему морю в восточную сторону, тут стоит дуб о двенадцати корнях. – Я поехал в восточную сторону, доехал до того дуба; выскочила кунка; не та кунка, что по лесу ходит, а та кунка, которая сидит в высоком тереме, сидит на решетчатом стуле, шьет ширинку нашему князю молодому новобрачному. Я, предъезжий дружка с молодым подружием, поехал по куньему следу, доехал до высокого терема на широкую улицу к княгине молодой новобрачной к высокому терему; след куний по подворотнице ушел, а назад двором не вышел; след куний отведи или ворота отопри!»

Из-за ворот спрашивают: «Кто тут, комар или муха?»

Я не комар, не муха, тот ли человек от Святого Духа. След куний отведи или ворота отопри!»

Изнутри слышится голос: – Поди под кутное окно; либо: Лезь в подворотню; – Ворота заперты, ключи в море брошены; или: Ворота лесом и чащей заросли. На все у дружки есть ответ, например: – Наш князь молодой новобрачный ездил к синему морю, нанимал рыбачев удальцов, добрых молодцов; они кидали шелковый невод, изловили белую рыбицу, в той белой рыбице нашли златы ключи». За каждым ответом то же требование: – След куний отведи или ворота отопри!

Легко было бы подвести к приведенным примерам ряд аналогических из свадебного обихода других народностей, но они не изменили бы характера тех обобщений, которые мы имеем в виду. Остановимся лишь на одном вопросе: когда в обиходе народной свадьбы, как и в гомеровских поэмах, встречаются указания на такие формы брака, которые, развившись в последовательной эволюции семьи, не могли существовать в практике жизни, ясно, что иные из них спустились к значению обрядовых и песенных формул: в обряде они очутились полупонятными переживаниями, в песне общими местами, широко и неопределенно суггестивными. Это один из источников народно-песенной стилистики.

Похоронная обрядность построена на таком же хорическом начале, выражавшемся в пении, пляске и действии. Так уже в классическом

мире. Над Ахиллом причитают, чередуясь, отвечая друг другу (ἀμειβόμεναι), девять муз, нереиды вопят (Il.XXIV, 60 след.); при теле Гектора певцы заводят плач-причитание, женщины испускают вопли[13]. Говорят, что пиррихий (военный танец) изобретен был Ахиллом, исполнявшим его перед костром Патрокла; судя по барельефам, на египетских похоронах плясали скоморохи (douatiou), вооруженные короткими палками (à tête de coucoupha); погребальные пляски у римлян заменились впоследствии театральными представлениями, сопровождавшими, еще в пору Веспасиана (Svet. Vesp. 19[47*]), похоронный обряд, что объясняет отчасти нахождение в гробницах масок и ваз с сценическими изображениями. Как в Алжирии местные плакальщицы плачут с дикими воплями, распустив волосы, на свежей могиле, так на армянских похоронах, в языческую и еще христианскую пору, причитания и песни делились на mrmountch (роптание), egherg (жалоба) и ogbh (заплачка); являлась толпа плакальщиц, называвшихся dsterg sgo (дочери сетования, траура), с ними набольшая, maïr oghbots, мать сетования. Они плясали, плеща друг друга по ладоням, пели, подыгрывая на разных инструментах; воспевали доблесть, благотворительность покойного, обращаясь к нему, вопрошая, зачем он покинул неутешную молодую жену и детей, либо прощались от его имени с вдовой и т. д. По словам Фавста византийского, царь Арзак так велел оплакивать Knel'a: Фарандзема, супруга убитого, стала во главе вопленниц, и все хором запели жалобную песню о коварстве Дириты, о ее любовных взорах, тайных происках против Кнеля, об убийстве последнего; все это раздирающим, страстно захватывающим голосом, на который отвечали сетования присутствующих.

Известно, как ратовала западная церковь против saltationes и carmina diabolica[a] на кладбищах, Стоглав против скакания и пляса и сатанинских песен на погостах в Троицкую субботу. Козьма Пражский[48*] говорит об игре ряженых и сценических представлениях на могилах, как позже в Малороссии похоронные, поминальные песни сменялись веселыми и пляской вприсядку.

В иных случаях погребальный драматизм выражался другими чертами. Двенадцать витязей объезжают могильный холм Беовульфа, сетуя и славословя (Beowulf, ст. 3169 сл.)[49*]; Иордан[50*] так описывает, со слов Ириска, похороны Аттилы: посреди стана, на холме, под шелковым наметом положили тело усопшего; выбрали из гуннского народа лучших наездников, и они объезжали холм, восхваляя Аттилу в искусных песнопениях, cantu funereo[b]: Славный король гуннов, Аттила, сын Мундзука, повелитель храбрейших народов, владел в неслыханной дотоле мощи, единолично, скифскими и германскими странами, устрашил взятием городов обе римские империи, но, дабы не предавать всего грабежу, снисходя к просьбам, соглашался принимать ежегодную дань. И когда,

[a] Прыжки и дьявольские песни (*лат.*).

[b] Погребальной песней (*лат.*).

поддержанный удачей, он совершил все это, обрел смерть не от раны, нанесенной врагом, и не предательством своих, а среди своего народа, стоявшего на верху могущества, среди веселья, радостно и безболезненно. Кто же почтет прекращением жизни то, за что никому нельзя отомстить? – Так оплакав своего повелителя, они совершили на вершине холма тризну (strava), пир и попойку и, оставив похоронные причитания, соединяя противоположное, предались веселью.

Таковы были хорические субстраты обряда, из которых выделились греческие θρῆνοι, римские neniae, средневековые planctus, complaintes[a] [14], в которых лирический момент сетования, возгласа, заплачки естественно чередовался с моментом рассказа, воспоминаний о делах усопшего, с тем, что можно обособить названием причитания. Они проникались взаимно, или делились; в последних импровизация, пение ex tempore, обусловлена была тем обстоятельством, что о каждом отдельном лице приходилось поминать разное; заплачка должна была скорее принять более прочные, фиксированные преданием, формы, согласно с ограниченною группой вызвавших ее настроений. Такие заплачки-причитания могли раздаваться или создаваться и на поминках вне обрядового действа. В каких условиях сложилась недавно записанная абиссинская песня, мы не знаем.

«Выехал ты, Балай, с витязями, верхом на своем муле.
Белый был твой мул; при сабле, щите и мушкете, ты был прекрасен, как сын бога.
У Балая зубы были белые, что молоко; твое прекрасное лицо очаровывало все Тигрэ, твоя сабля искала не простых воинов, а вождей.
Зачем же не защитили тебя в бою твои товарищи?
Разве в тот день, когда ты пал, не был при тебе твой товарищ Леймаша?
Балай, никогда не замиришься ты с твоим врагом, ибо ты пал под деревом.
Не сетуй, Балай, что я так часто называю тебя по имени: убили тебя у камня.
О, если б тебя убили, по крайней мере, саблей или пулей, а убили тебя, как душат собаку.
Но скажи же нам! Когда тебя убили, разве не было при тебе твоего приятеля Семаала?
Балай, Балай, твоя мать ничего не знает о твоей смерти, она говорит: Вот он сейчас прискачет на своем белом муле!
Твоя мать представляет себе, какую пыль подняла твоя богатырская нога.
Уехал Балай, сын Гуальду, но вместо него вернулась растрепанная пороховница.
Теперь ты лежишь под камнем и никогда более не двинешься; Балай, Балай, единственный сын твоей матери убит!
Триста стрелков поджидали и окружили тебя; выстрелы тебя поражали, душил дым; на тебе была красная рубашка, под тобой белый мул.

[a] Плачи (*греч., лат., франц.*).

Рубашку пробила молния свинца. Король Иоанн много печалился о твоей смерти.

Враги убили твоего сына (обращение к матери?); ты сражался против тысячи пушек, мы против тысячи всадников. Все это кажется сном.

Великий боже, порази врагов прежде, чем они изготовятся к обороне, и пусть все для них, и земля и небо, будет твердо, как железо».

Так могли воспевать гунны смерть Аттилы, вестготы своего короля Теодориха. Средневековые planctus, complaintes, сохранившиеся на латинском и народных языках, принадлежащие уже художественному почину, покоятся на обрядовом акте и вышедшем из него хоровом или личном причитании-заплачке. Ряд относящихся сюда памятников начинается с planctus на убитого в 799 году Эриха Фриульского и с плача безыменного автора на смерть Карла Великого[51*] и т. д.; Пасхазий Радберт сообщает (826 г.), что кончина св. Адальгарда была оплакана rustica romana latinaque lingua[a]. Близость подобного рода литературных причитаний к народной почве обнаруживается ритмическим строем некоторых из них, припевом, наследием хорового исполнения, и преобладанием эпической канвы над лирическим сетованием. Таќовы planctus на смерть Фулькона Реймского и Вильгельма Longue-Épée, говорящие о делах покойных и обстоятельствах их смерти. Тем же эпическим характером отличаются французские complaintes, например, Рютбёфа; когда во французских chansons de geste смерть витязя вызывает со стороны слагателя либо из уст действующих лиц, память и хвалу и молитву об упокоении, в отражении общего места еще сохранился бытовой отклик, но момент воспоминаний уже уступил сетованию. Так причитает над Турпином Роланд:

E! gentils hom, chevalier de bon aire,
Ui te comant al glorios celeste.
Ja mais n'iert om plus volontiers lo serve,
Des les apostles ne fu mais tel prophete
Por lei tenir e por om atraire.
Ja la votro anme nen ait duel ne sofraite:
De pardis li seit la porte overte[b].

В провансальских planh эпическая тема теряется еще более, развита лирическая часть плача и создается искусственный жанр, устранивший всякие следы обрядовой основы.

[a] На деревенском романском и на латинском языке (*лат.*).

[b] О благородный муж, славный рыцарь, вручаю тебя преславному в небесах. Никогда не будет человека, который охотнее служил бы ему, со времен апостолов не было никогда такого пророка, чтобы исполнять закон и обращать неверных. Пусть ваша душа не терпит скорби и страдания: райские двери пусть ей будут отверзты (*старофранц.*).

Именно эпическая часть planctus подлежала раннему обособлению из обрядовой связи, если по содержанию она отвечала более широким, не местным только интересам. Песни-плачи о славном витязе, народном герое, продолжали интересовать и вне рокового события, вызвавшего их появление: их повествовательная часть делается традиционной, в другом смысле, чем фиксированные подробности лирической заплачки. Так выделялись из похоронной связи лирико-эпические причитания: их могли петь по-прежнему хором, с припевом или отдельно, вне обряда, который разлагался и с другой, игровой стороны. В современной Греции причитания, мириологии обратились в застольную игру: кто-нибудь из присутствующих представляет покойника, над ним голосят под звуки музыки (λαλητάδες), пока усопший не вскочит, и не начнется общий пляс. В прежнее время плясали на похоронах, на жальниках, отбывая серьезное действо; теперь в Бретани, вечером по воскресеньям, еще пляшут на погостах, по привычке и косности предания, но пляшут под звуки балладных песен. «Образуются rondes[a], и раздается тонкий голос, на простой ритм, вызывая хор:

C’est dans la cour de Plat-d’Étain[b].

Все подхватывают стих. Пляска оживляется... По большей части морской ветер уносит половину слов:

...perdu mon serviteur....
...porter mes couleurs....[c]

Песня кажется более наивною, привлекательною, когда ее слышишь в таких обрывках, со странными опущениями, обычными в песнях, творящихся за пляской, где интерес отдан более ритму, чем значению текста». (Daudet, Contes du Lundi: La moisson au bord de la mer[52*]).

Иная судьба ожидала причитание там, где оно зажилось внутри обряда, как, например, у славян и албанцев, греков и ирландцев, на Корсике и в Сицилии. Обыкновенно причитают женщины, как над Ахиллом музы, римские praeficae[d], итальянские voceratrici[e], наши вопленницы; в армянском похоронном ритуале являются дочери – и мать сетований, плачея, нечто в роде гомеровского ἔξαρχος, θρήνων[f], что указывает на хоровое начало. И вот в этой сфере замечается развитие специализации, профессии: печалятся близкие люди, но причитают другие, вопят о чужом горе, потому что умеют вопить. Выше мы заметили, что лирические мотивы

[a] Хороводы (*франц.*).

[b] То было во дворе в Пла д’Этен (*франц.*).

[c] Потерял моего слугу... носить мои цвета... (*франц.*).

[d] Плакальщицы (*лат.*).

[e] Вопленницы (*итал.*).

[f] Зачинатель плачей (*греч.*).

заплачки, выражающие группу определенных психических настроений, необходимо повторялись, внося в песенный склад известную устойчивость и вместе однообразие. К этому присоединилась теперь устойчивость стиля, выработанная профессиональною привычкой к таким, а не другим оборотам, к схематизму положений, к ограниченным ими словарю и фразеологии. Легко ощутить разницу между этою профессиональною и вольною заплачкой, если сличить, например, приведенную выше заплачку абиссинца с нашими олонецкими причитаниями. Присоедините к определенности психических мотивов и образовавшейся устойчивости их словесного выражения еще и любовь к некоторым традиционным сюжетам, повторяющимся из рода в род, – и мы очутимся на почве эпоса и эпического стиля, то есть в конце долгого процесса, первые шаги которого мы пытаемся уяснить. – На параллель со стилем свадебных приговоров указано выше.

Заплачка о видном деятеле становилась исторической былью, балладною песней, и переходила в предание; к ним приставали песни, навеянные казовыми событиями народной жизни, победами и поражениями, песни мифологического содержания. Все это пелось хором, порой и плясалось. О предводителе саксов Герварде говорится, что «mulieres et puellae de eo in choris canebant»[a]; женский хор или хоровая пляска разумеется в следующем свидетельстве о битве шотландцев с англичанами при Eskdale:

Jung women, quhen thai will play,
Syng it emang thame ilke day[b].

По поводу смерти Ричарда Английского[53*], убитого стрелою в Лемозине, так рассказывают Annales Monastici: pro miraculo habetur apud multos, quod per multum tempus ante obitum regis solebant puellae normannicae canere in choreis:

In Limozin sagitta fabricabitur
Qua tyrannus morti dabitur[c 15].

Как в «Одиссее» (IX, 266 след.) феакийские юноши пляшут под песню о шашнях Арея с Афродитой, так на Фарейских островах известные традиционные пляски исполняются под баллады из цикла сказаний о Нифлунгах, а в Дитмарше в былое время плясали под песни воинственного содержания. Хором пели, по свидетельству начала XII века,

[a] Женщины и девушки о нем пели в хороводах (*лат.*).
[b] Молодые женщины, когда они играют, каждый день поют о том между собой (*среднеангл.*).
[c] «Монастырские анналы»: многие почитали чудом, что задолго до смерти короля норманские девушки обычно пели в хороводах: В Лимузине стрелу изготовят, которая поразит насмерть тирана (*лат.*).

про деяния Вильгельма (qui chori juvenum, qui conventus populorum... non resonant et modulatis vocibus decantant qualis et quantus fuerit[a]); то же предположили и для древнегерманских эпических песен и тех греческих, которые мы теперь не различим в спеве гомеровских поэм.

Мы не можем поручиться, насколько и в более древних, приведенных нами примерах содержание песни искони было крепко хору, тем менее обрядовому действу. Твердо сохранился лишь обычай: петь хором, играть, плясать песню содержание ее не всегда обязывало. Кантилена о св. Фароне[54*], которую, с плесканием рук, исполнял женский хоровод, входит в разряд былевых, исторических, рассмотренных выше, но когда во французской Канаде исполняют архаический религиозный танец под звуки «Евангелистой песни»[16], во Франции – под песню о Николае угоднике и сожженном отроке (наша «жена милосливая»), нам станет ясно, что между текстом и движениями пляски нет ничего общего, что текст только опора ритма, игра отвечает требованиям того ритмического катарсиса, который мы встретили при начале синкретического действа, который греки обобщили в эстетический принцип.

На этой точке развития стоит целый ряд хоровых песен и плясок, которые мы не в состоянии приурочить ни к обрядовому акту, ни к мимической игре.

В Португалии перепеваются два хора, поочередно повторяя двустишия на разные рифмы, с одним постоянным припевом, причем каждый хор подхватывает последний стих своей же, предыдущей строфы:

1. Per, ribeira de rio
Vy remar o navio,
El sabor ey da ribeyra.

(Припев)
2. Per ribeira do alto
Vy remar o barco,

(Припев)
1. Vy remar o navio,
Ly vay o meu amigo,

(Припев)
2. Vy remar o barco,
Ly vay o meu amado[b].

(Припев) и т. д.

---

[a] Хоры юношей и народные сходбища... не оглашаются и мерными голосами воспевают, каким и сколь великим он был (*лат.*).

[b] С берега реки я видел, как плывет корабль. (Припев: Мне нравится берег.) – С берега сверху я видел, как плывет лодка. – Я видел корабль, там плывет мой друг. – Я видел лодку, там плывет мой любимый (*порт.*).

Точно два правильно перевивающихся варианта одной и той же песни. Пляшутся и поются французские rondos[a]; я заподозрил обрядовое начало в немецких Schwerttänze[b], хотя, быть может, они по существу подражательно-гимнастические, как и сходные военные пляски, известные во Франции. В старые годы в Дитмарше исполняли так называемый Lange Dantz[c], в его различных видах, с топаньем и прыжками, под звуки песен вроде: Her Heinrich und sine Brüder alle dre, либо: Mi boden dre hövische Medlein[d] и т. п. Описание одного из таких протяжных танцев сохранил нам Neocorus (Johann Adolph): запевала, порой выбиравший себе товарища, который подпевал бы ему и вообще помогал, зачинал песню с кубком в руке. Пропев один стих, он останавливался, и стих повторялся остальными. Они либо тут же подслушивали его, либо знали раньше. В том же порядке исполнялись и второй и следующие. После первого или второго стиха выступал и руководитель танца и с шляпой в руке принимался плясать, таким образом приглашая к тому же и других. Он соображался с пением солиста, за ним и все участники в танце; порой он также выбирал себе такого же помощника, как и запевала.

Особо следует поставить хорические игры с характером местных, церковно-легендарных воспоминаний: они могли явиться на смену и в формах древних народно-обрядовых, могли и сложиться наново из элементов, накопившихся в игровом предании. Примером послужит следующая бытовая картинка из Южной Италии. О св. Павлине, епископе Нолы, рассказывают, что он сам отдал себя в рабство в Африку, дабы освободить из неволи сына одной вдовы, попавшего в плен; когда по некотором времени он вернулся, жители встретили его песнями и плясками. 22 июня в Ноле ежегодно чествуют это воспоминание праздником гильдий: устраивается по городу процессия, в которой несут громадные декоративные башни, украшенные статуями святых и гильдейскими эмблемами; в нижнем этаже башни пахарей Юдифь держит голову Олоферна. В процессии везут и корабль, на нем ряженый мавром, с сигарой в зубах, и св. Павлин, коленопреклоненный перед алтарем. Когда все башни соберутся на площади перед собором, носильщики начинают качать их взад и вперед, на плечах, под такт, указанный распорядителем; затем башни спускают наземь, и вокруг них устраиваются пляски: пляшут кругом мужчины, положив руки друг другу на плечи; в средине круга танцуют двое; порой они берут к себе третьего; он лежит у них на руках и сначала сам проделывает па в этом положении, затем стихает, точно его закачали насмерть — и вдруг поднимает голову, улыбается и принимается стучать кастанье-

[a] Хороводы (*франц.*).
[b] Танцы с мечами (*нем.*).
[c] Длинный танец (*нем.*).
[d] Господин Генрих и его три брата; Мне предложили три достойные девушки (*нем.*).

тами. Другие в то же время ломают из себя акробатов, показывая разные tours de force, тогда как рядом в соборе епископ торжественно священнодействует у алтаря святого. – Легендарное воспоминание, разработанное народными, обобщившимися игровыми мотивами. Так новая песня создается нередко из старых формул. Не изучив исторического словаря этих мотивов и формул, исследователь как без рук в вопросах мифологического и поэтического генезиса.

Мы рассмотрели в кратком очерке разные виды хоровых действ, живших или еще доживающих среди культурных народностей. Их легко приравнять к категориям, установленным нами для народностей некультурных. Передвинулись только, мы видели, границы календарного обряда, торжествует текст, импровизация во многом уступила традиции, и из связи хора могут выделяться отдельные песни, самостоятельные целые, живущие своею особою жизнью и определяющие порой формы и роды художественной поэзии. Так обособились балладные песни из цикла весенних, свадебные, поминальные, заговорные. Греческая поэзия полна таких выделений, лишь названием напоминающих о своем обрядовом начале: элегия уже не вызывает в нас представления о погребальной песне, сатира о древней синкретической сатуре[55*] и т. п. Весь этот процесс предполагает, еще за пределами литературы, отдельных носителей, певца или певцов, вышедших из хора или дихории; и в то же время на почве хора и в амёбейности даны были условия драматического действа: создавались жанровые сценки, как в наших весенних играх, с типами и масками, как в Ателланах[56*], и такие же сценические эпизоды примыкали к обряду извне, не проникнутые и не обусловленные его содержанием. Таков характер немецких Fastnachtsspiele[a], нашей святочной игры в «боярина» и т. п. Не видно непосредственной эволюции обрядового хора, в котором так сильно развиты моменты движения и диалога, к тому целому, которое мы назовем драмой. Греческая трагедия указывает на идеальные условия такого развития и на его переходную степень – в культе. К этому вопросу, уже затронутому нами выше, нам еще придется вернуться. Культовая драма средневековой Европы, мистерия, остается в стороне: она вышла не из народных источников, вразрез и противоположность с народною обрядностью. Черты последней могли проникнуть в нее, когда она стала выходить из-под опеки церкви, но они отражаются главным образом в бытовых подробностях, типах. И наоборот: как церковь овладела на Западе народною обрядовою игрой, введя ее в свой обиход, так церковная драма пристраивалась к народным хоровым действам в пору их разложения или забвения, как один из элементов нового синкретизма. Когда в иных местностях Германии начальники двух народных трупп, исполняющих рождественскую мистерию, обмениваются загадками, препираются друг с другом в форме вопросов и ответов, нам ясно, что церковная драма примкнула к народному хоровому или амёбейному действу. В Италии таков был, вероятно,

[a] Масленичные фарсы (*нем.*).

первоначальный характер maggio: ветка майских обходов, игра и прение вроде тех, какие мы наблюдали в Германии; позже maggio принял рыцарский колорит и перешел в торжественное ристание, род казового турнира; теперь под старым названием разыгрываются народные пьесы, заимствованные из легенд святых и перешедших в народную книгу феодальных поэм и рыцарских романов.

IV

На почве хорического действа мы отметили постепенный процесс дезинтеграции и в результате ряды органических выделений и неорганических смешений; последние являются и живут спорадически, органические выделения вступили на путь развития. В последующей истории поэзии мы встречаем такие более или менее определенные типы, как эпику, лирику, драму; в каких отношениях стоят они к той синкретической, хоровой поэзии, формы которой мы вправе считать древнейшими? В какой последовательности развились они из этой протоплазмы, отвечая тем или другим спросам бытовой или общественной эволюции?

Вопрос этот занимал эстетиков и историков литературы; решения шли в уровень с теми или другими общими посылками, философскими взглядами и приращением материала сравнений, разрушавших старые обобщения, вызывая новые. На первых порах считались с наличностью историко-литературных данных, среди которых явление первоначального синкретизма не выделялось, пока более широкое изучение фольклора не выставило его в надлежащем свете.

Я коснусь лишь в немногих чертах истории вопроса, в которой меньше решений, чем неупорядоченных колебаний.

Начну с воззрений, полученных из а) *одностороннего обобщения фактов греческого литературного развития*, принятого за идеальную норму литературного развития вообще. И до Гомера были гимнические поэты и жреческие певцы, но грандиозное явление гомерического эпоса заслонило собою более древние начинания; он и представился стоящим в начале всего; история греческой литературы указывала далее на расцвет лиризма, позже на явление драмы; эта троичность и эта последовательность были приняты за нормальные и узаконены a posteriori философскою идеей. Таково построение Гегеля: на первом плане *эпос*, как выражение *объекта*, объективного мира, впечатление которого полонит не развитое еще сознание личности, подавляя ее своею массой. В другой исторической череде личность начинает развиваться, и рост ее самосознания открывается в новой поэзии *субъекта*: *лирике*. Когда субъект окреп, является возможность критического отношения к миру объективных явлений, оценка человеческой роли в окружающем ее эпосе, страдательной или побеждающей, борющейся. Этому и ответило явление *драмы*, поэзии *объекта – субъекта*. С этой точки зрения драма могла представляться чем-то композитным, сводом, соединявшим результаты прежних воззре-

ний и форм для выражения нового миросозерцания. «Драма – эпический ряд лирических моментов, – говорит Жан-Поль Рихтер, – в ней объективное соединяется с лирическим. Драматический поэт – суфлер души. Присутствие хора у древних было живою, цельною лирическою стихией. У Шиллера сентенции действующих лиц можно назвать маленькими хорами»[57*]. Насколько лирические партии хора в греческой драме участвовали в этом определении – ясно само собою.

Воззрения Гегеля надолго определили схематическое построение и чередование поэтических родов в последующих эстетиках. Примером может послужить Carrière (Wesen und Formen der Poesie): «Эпическая поэзия – заря культуры, первое слово, которым народ выражает свою сущность»; «можно сказать, что, с точки зрения искусства, драма представляет последний, вершающий здание камень, ибо она покоится на соприкосновении и слиянии эпических и лирических элементов, да и в историческом отношении является лишь тогда, когда последние уже развились. Самая прозрачная история искусства, греческая, доказывает это всего яснее: так после Гомера и Алкея выступают Эсхил и Софокл, и в их трагедиях эпические партии в повествовании гонцов наслаиваются на лирические песнопения хоров». В другом своем труде (Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwickelung и т. д.) Carrière уже делает слабую уступку явлению синкретизма, предварившего все последующее развитие, но драма по-прежнему является такою же композитной, как у Ж.-П.Рихтера: в начале культуры поэтические роды еще не успели выделиться, дальнейшее развитие состоит в последовательном обособлении сначала эпоса, потом лирики, которые под конец соединяются в органическое целое драмы. Художественная ее обработка – мировая заслуга греков, подвиг Афин после персидских войн. Для этого не только необходимо было предварительное развитие музыки и пластики, но и выделение, из первоначального, безразличного единства поэзии, сначала эпоса, потом лирики; надо было прежде развить искусство рассказа, затем уменье выражать настроение чувства, дабы то и другое соединилось в драме... Таким образом в Афинах слились, в создании новой художественной формы, ионийский эпос, дорическая хоровая лирика и эолийская лирика личного чувства. – Подобные взгляды мы встречаем и в поэтике Ваккернагеля, у Benloew'a (le drame qui marie le lyrisme à l'épopée[a]), еще недавно у Лакомба.

В стороне от этого построения, мирясь и не мирясь с ним, высказано было другое. Основано оно на b) психологических посылках, навеянных современным пониманием лиризма, которое и проектировалось в начало развития; туда же вело, быть может, и приравнение древнейшей гимнической поэзии, выросшей в обрядовой, хорической среде, к лирике личного чувства. Таково понимание Жан-Поль Рихтера: «Лира предшествует всем формам поэзии, так как чувство – мать, искра, возжигающая всякую поэзию, подобно тому, как лишенный образа огонь Прометея

[a] Драма, сочетающая лиризм с эпопеей (*франц.*).

оживляет все образы». В комментарии к своему переводу поэтики Гегеля Бенар[58]* выразил свое несогласие с взглядом автора на более позднее, будто бы, развитие лирики сравнительно с эпикой: наоборот, на лирическую поэзию всегда смотрели, как на самую древнюю и общую форму поэзии: это – первый крик души к своему творцу, голос, поднявшийся из глубины сердца, движимого благодарностью и восторгом; выражение наивно-вдохновенной мысли. Всюду лирическая песня предваряла эпическую. – Подобные воззрения заявлял и Benloew (Le lyrisme est la poésie des peuples qui n'en ont pas d'autre[a]), их разделяют Talvy и Schipper, Westphal и Croiset, Regnaud и др. Leon Gautier мотивировал их с обычным ему пафосом. «Представьте себе первого человека в момент, когда он вышел из рук своего творца и впервые окидывает взором свои недавние владения. Представьте себе, насколько возможно, живость и глубину его впечатлений, когда великолепие трех царств природы отразилось в умственном зеркале его души. Вне себя, опьяненный, почти исступленный от изумления, благодарности и любви, он поднимает к небу очи, которых никогда не удовлетворит зрелище земли; тогда, открыв в небе бога и воздав ему хвалу за красу и свежую гармонию его творения, он разверзает уста; он заговорит; нет, он запоет, и первая песня этого властителя мира будет гимн богу-творцу». Такие гимны он станет петь и впоследствии, славословя Создателя; таков древнейший поэтический род, который греки назвали по внешнему признаку, аккомпанементу на лире – лирикой. Но люди плодились и разошлись в народы; поэзия гимнов более не удовлетворяла; славословили бога, затем стали петь хвалы вождям, народным героям, но для нового содержания формы гимна или оды оказались слишком тесными. Тогда зародился новый род поэзии, менее восторженный, более повествовательный: сказывали (ἔπω) о войнах, народных победах и невзгодах; начали с мифов, пока еще не проснулся исторический такт. Но и этою эпическою поэзией не удовлетворились, она приедалась; хотелось чего-то более живого, захватывающего. И вот у некоторых поэтов явился замысел: вместо того, чтобы воспеть гимн герою или поведать о его подвигах, они собрали своих друзей и сказали: ты назовешься именем такого-то лица, примешь его облик, его костюм, станешь говорить и действовать, как он: ты будешь Орестом, Агамемноном, Улиссом, Ахиллом, Гектором. – Люди приняли с восторгом эту новинку, заменившую рассказ действием – драму.

С подобным взглядом на хронологическое первенство лирики мы еще встретимся в одной из новейших работ, только мотивы будут другие, не навеянные идиллическим взглядом на первобытного человека с его воплями благодарности к Творцу.

От увлечения нормами греческого развития, где на первом месте истории стоял эпос, и от психологически-отвлеченного предпочтения лирики, как естественного крика души, 1) историко-этнографическая школа выходила последовательно к понятию древнего хорового син-

[a] Лиризм – это поэзия народов, не имеющих другой поэзии (*франц.*).

кретизма (Мюлленгоф, Ваккернагель, фон Лилиенкрон, Уланд, Гейер и др.)[59]*, из которого развились поэтические роды. Уже Benloew, стоящий за большую древность лирики, говорил о сплетении эпических и лирических элементов в поэзии первобытных народов (mais elle n'est cela que virtuellement pour ainsi dire[a]). Неопределеннее выразился Штейнталь: первые элементы поэзии и остальных искусств даны преданием (Sage) и культом. Гимн, стало быть, лирика, эпос и драма, вначале почти нераздельные, выступают впоследствии, при благоприятных обстоятельствах, особо и самостоятельно. Как язык, миф и религия – создания народного духа, так и начала поэзии – в народной, выразившейся особенно в лирике, но всего ярче в эпосе[61]*.

Гастон Парис различает в первобытной поэзии два течения, лирическое и эпическое, смешанные, у иных народностей никогда не доходившие до дифференциации, выразившиеся в произведениях эпических по содержанию, лирических по форме. У народов с историческою ролью и преданием является потребность не только высказать свои ощущения по поводу того или другого события, но и рассказать о них, на память себе и потомкам. Форма таких песен на первых порах страстная, отрывочная, отстаивается со временем в нечто более ясное, правильное, объективное; лирический элемент утрачивает почву, и народная поэзия переходит к эпике[62]*.

Так выяснилось, рядом с понятием синкретизма, и другое: понятие лирико-эпического жанра как переходной степени развития. Остается по-прежнему открытым вопрос об относительной хронологии эпики и лирики. Исследователи отвечают разно: Лахман, Ваккернагель, Коберштейн, Мартин, Барч, фон-Лилиенкрон, Вильманс ставят лирику позже эпики, Я. Гримм, Мюлленгоф, Шерер это отрицают[63]*. Разногласие объясняется тем, что в понятие древней лирики и эпики бессознательно переносятся моменты различной ценности, и что под лирикой одни разумеют не то, что другие.

Поэтика Шерера пролила бы, вероятно, свет на многие из нерешенных вопросов, если б не осталась наброском, остовом лекций, полным блестящих идей, но и недосказанностей[64]*. Шереру снилась поэтика будущего, построенная на массовом сравнении фактов, взятых на всех путях и во всех сферах поэтического развития; широкое сравнение привело бы и к новой, генетической классификации. Эта поэтика очутилась бы в таком же отношении к старой, законодательной, в каком историко-сравнительная грамматика к законодательной грамматике до-гриммовской поры. Все это остается пока и, вероятно, надолго останется – идеалом.

Шерер откровенно стал на синкретическую точку зрения, по не выдержал ее до конца, не выяснил моментов развития, когда из пестрой связи игровых проявлений выделяется то, что мы назовем поэзией, ячейкой поэзии. Предполагается вначале смешение поэзии – песни с музы-

---

[a] Которая является таковой лишь, так сказать, потенциально (*франц.*).

кой и мимическою пляской; для древнего периода, который мы пытались характеризовать, когда элемент слова отсутствовал в синкретической игре, либо выражался восклицаниями, можно сказать, что в впечатлении целого слово не играло определяющей роли. Шерер обобщает этот вывод с очевидною натяжкой: «Поэзия не в одном только художественном употреблении речи», – говорит он и иллюстрирует это примерами: балета, обходящегося без слов, пантомимы, наконец средневековой мистерии, которая пелась и плясалась, производя художественное впечатление именно в этой связи, не одним только словесным элементом. Отсюда вывод, что пантомима – поэтическое произведение без слов (ein dichterisches, poetisches Kunstwerk). Мы выйдем из противоречия, поставив вместо «поэтического» хотя бы «художественное».

Итак: хоровая песня с плясом, откуда начало поэтического ритма; с радостными кликами и смехом, потому что поэзия ответила прежде всего требованиям забавы, удовольствия; одним из древнейших ее моментов был эротический. В это определение не укладывается многое, о чем могли петь и пели; куда девать, например, причитания? Нельзя же говорить в пору зарождения поэзии об эстетической субституции.

Рядом с ритмическою хоровою песнею – сказка в прозе, начало эпики. Чередование стихов и прозы, встречающееся у разных народов[17], понято как переходная степень эпического изложения; происхождения самой формы Шерер не объясняет: совершилось ли смешение сказа, партии корифея, с хоровым припевом, что могло бы повести к чередованию ритмических и неритмических партий? Дальнейшей формой будет эпическая песня в стихах, но не в строфах, ибо строфа развивается в хоровом исполнении, а эпическая песня, «эпос», как выражается Шерер, сказывается одним лицом, это его «индивидуальный подвиг». Любопытно, как объяснилась бы с этой точки зрения строфичность французских chansons de geste. Но и лирика, при ее зарождении, оказывается таким же индивидуальным делом: кто-нибудь один выражал свою радость, удовольствие, эротические чувства; если у него были сочувственные слушатели, его настроение сообщалось и им; на этом основано наше участие к лирической поэзии вообще.

Начал драмы из элементов хоровой песни Шерер не касается вовсе; можно было бы ожидать несколько соответствующих указаний в отделе, посвященном «родам поэзии», но именно здесь автор оставляет историческую точку зрения для обычного схематизма, орудующего понятиями эпоса, лирики, драмы, как чем-то объективно данным, строго определенным, в чем можно разобраться, плодя новые формальные категории. В эпосе подчеркивается, например, элемент повествования; сюда отнесены эпопея – и баллада и романс, отмеченные, впрочем, названием эпико-лирического рода. Целый ряд любовных песен с эпическою канвой подобает извлечь из отдела лирики и отнести к эпике; надо из лирики выделить все эпическое – хотя эпический рассказ может быть проникнут лирическими моментами. И в то же время широко распахиваются двери из лирики в драму: диалогические пар-

тии в лирике принадлежат полудраматическому роду, точно так же, как «молитва», «послание», «героида», хотя сама по себе она может носить и эпический характер и т. д.

Историко-сравнительная поэтика не осветила категории формальной.

Книга Шерера вызвала более полемики, чем сочувствия. С нею мы вступаем в область новейшей литературы, посвященной интересующим нас вопросам. Я остановлюсь лишь на некоторых ее явлениях; в них старое и новое чередуются, эволюционная точка зрения с умозрительною, черпающею свои обобщения из современного художественного опыта. Я не отрицаю значения умозрения, если его психологические и эстетические выводы построены не на одиноко стоящих, хотя бы и казовых фактах, а на идее развития в широкой исторической перспективе.

Начну с работ, не задававшихся целями исторического изучения.

Какой из двух родов поэзии, лирика или эпос, относительно древнее, на этот вопрос мы не найдем ответа в книге Werner'a (Lyrik)[65*]; только, полемизируя против Шерера, он делает замечание, что в эпике момент чувства, стало быть, лирический, кажется ему древнее повествовательного; вместе с Шерером он считает эротическое начало существенным в лирике эпохи зарождения. Для поэтических родов устанавливаются два деления: по содержанию и по форме. По отношению к первому следует отличать два рода: лирический и другой, для обозначения которого у нас, в сущности, нет соответствующего выражения; этот-то род и распадается по форме на два вида: эпос и драму. Как видно, первое деление основано не на процессе исторического развития, а на знакомом старой теории признаке не содержательно-психологического, а формального характера: что лирик выражает свои личные ощущения, тогда как задача эпического и драматического поэта – изображение характеров, положений, действий других людей. Будто все это не вызывает и в личности поэта личной оценки, стало быть, и выражения индивидуального ощущения? Ведь и лирика, как понимает ее Вернер, лирика самонаблюдения предполагает раздвоение субъекта, часть которого и становится объектом анализа, не говоря уже о народной песне и той древнейшей, которую мы можем конструировать для начала развития, где для субъективного анализа в нашем смысле слова и не было места. – Это позволит нам устранить и другую характеристику, не оправдываемую ни психологическими, ни историческими фактами: будто лирика довлеет самой себе, одинокий жанр, einsame Gattung[a], тогда как эпос и драма предполагают общество, публику; они – gesellige Gattungen. Одинокая лирика «про себя» принадлежит эстетической абстракции, как школьному схематизму – установление 256 лирических родов. Из них лишь 16 признаются чистыми, беспримесными; для некоторых других допущено соприкосновение лирики и эпоса (знакомый нам лирико-эпический жанр) и предполагается несколько новых определений, например, эпико-лирики для пьесы, в которой эпический

[a] Жанр (*нем.*).

элемент преобладает над лирическим (Гётевская баллада: Der Fischer[a]); или даже естественно-политической лирики (Natur-politische Lyrik) для политической сатиры Уланда (Schwindelheber). Это напоминает пастушеско-комические, историко-пастушеские и трагикомико-историко-пастушеские драмы, о которых говорит Гамлет[66]*.

Valentin также недоволен ходячим распределением поэтических родов на эпику, лирику и драматику и, не считая существенным их отличие по форме, строит свою теорию на понятии Gattung, обособляя таким образом эпику, лирику и поэзию рефлексии. Но что такое Gattung? Это – *сущность содержания*, сюжета, столь тесно обусловленная природою, настроением поэта (dichterische Wesenheit[b]), я сказал бы: его *особой апперцепцией действительности*, что всякое изменение первой существенно отразится и на второй. Лиризм Жан-Поль Рихтера, например, не находил себе выражения в эпических формах романа и – находил в бесформенных Streckverse[c] его прозы. Этим устраняется категория формы.

Далее понятие Gattung двоится: внешний мир действительности дает поэту объективное, эпическое содержание, он воспринимает его, разрабатывает субъективно, одолевая его рефлексиею, извлекая из него момент чувства: материал лирики. Эпическо-объективное содержание является таким образом общим субстратом, художнику принадлежат рефлексия и чувство, и я устранил бы «эпическое» из понятия Gattung; но автор продолжает говорить о трех Gattungen, в сущности, трех элементах, присущих в разных сочетаниях каждому поэтическому созданию. Именно разный характер сочетаний и привел его к установлению трех названных выше поэтических категорий: «Мы говорим об эпическом процессе, когда сообщаются представления с целью вызвать в нас такие же ощущения, какие вызвали бы в восприимчивой личности действия, возбудившие эти представления. Мы говорим о лирике, когда чувство, которое желают в нас возбудить, не возникает в нас непосредственно из представлений, а из такого же чувства, своеобразно сложившегося в какой-нибудь личности и в этой своеобразности сообщающегося другим, что, при средствах языка, возможно лишь путем усвоенных им представлений. Наконец, мы называем рефлектирующим процесс размышления, вызывающего оценку и выводы». Все дело в качестве смешения при тождестве участвующего материала; мы в царстве переходных сложений, в которое отринутое учение о форме вносило какой-то внешний распорядок: представление вызывает представление и – повторение ощущений, чувство вызывает чувство путем представлений языка, образных, эпических. Автор опирается на это качество языка, чтобы придти к такому определению поэзии, в котором расплываются его прежние понятия об «эпическом» как об одном из элементов, Gattungen, поэтического творчества – и как о субстрате действительности. Оказывается,

[a] Рыбак (*нем.*).

[b] Поэтическая сущность (*нем.*).

[c] Свободные стихи (*нем.*).

что поэзия, как словесное искусство, – искусство эпическое, оно поднимается до лирики – музыки, лишь борясь со своим материалом; между ними – танец, который может быть и эпическим, и лирическим. Мы встречали в первобытной синкретической игре пляску в соединении с элементом действа, из которого разовьются впоследствии формы драмы; но до (художественной) драмы дошли не все народы, говорит автор, она не «истекает непосредственно из сущности поэзии», не род, а форма, которая одинаково служит и эпическому изображению, и лирическому чувству, и рефлексии.

Иное деление родов находим у Лакомба (Introduction à l'histoire littéraire, стр. 7, 318 след., 341). Стоит ли устанавливать их иерархию, спрашивает он себя и отвечает положительно. Если с философской точки зрения их различие и может показаться бесполезным, то, во-первых, вопрос о преимуществе одного над другим неотделим от вопроса о прогрессе в литературе, во-вторых, самое существование жанров – исторический, социологический факт, одна из литературных институций, заслуживающих изучения. Мы ожидаем после этого заявления, что иерархия Лакомба будет историческая, социологическая; вместо того мы получаем одну из обычных банальных схем, построенных на психологических и эстетических посылках. Лирика (в стихах или прозе) – это жанр, где поэт свободно выясняет самого себя, свои чувства и мысли. Она по необходимости односторонняя, и это указывает ей скромное место в иерархии: романист, драматург выше лирика по разнообразию вызываемых им ощущений; к той же оценке ведет и положение автора, впрочем не развитое, что высшая цель искусства – создавать характеры, individuer[a]. В противоположности с лирикой – драматика: сюда относятся все произведения, в которых художник заставляет действовать, чувствовать, говорить другие лица. Такие произведения известны были «во все эпохи» (?), рядом с другими, где автор показывается и сам, поясняя и обсуждая то, что делают его марионетки. Это – эпика; «логически» – это «смешанный род», genre mixte.

От отвлеченно-эстетических построений Вернера, Valentin'a и Лакомба, едва ли имеющих обогатить практическую поэтику, перейдем к некоторым работам, в которых поставлены были и обобщены вопросы поэтики исторической. Я имею в виду Якобовского и Летурно[67]*.

Якобовский выступил в защиту Urlyrik[b], подчеркивая ее субъективное содержание на почве древнего ритмического синкретизма. Для него лирика – выражение, эмбрион зарождающегося субъективизма. Первобытный человек переживает приятные и неприятные ощущения; одни из них так и остаются непроизводительными, тогда как другие непосредственно переходят, каким-то психохимическим процессом, в лирику, когда особенно сильный аффект выведет человека из состояния душевной косности. Лирика является таким образом выражением

---

[a] Индивидуализировать (*франц.*).

[b] Пралирика (*нем.*).

ненормального состояния сознания; ее материал – приятные и неприятные ощущения; форма – звуки, междометия; если бы сравнительное языкознание поставило себе задачей изучить восклицания, общие всем языкам, мы открыли бы в них следы первоначальной лирики. Эмоциональный момент восклицания указывает на пение, содержательный – оформлен в слове; отсюда положение, что поэзия (?), слово и пение – три ветви, выросшие из одного корня. Поэзия упомянута раньше времени: пока мы на почве восклицаний; ими достигается такой же катарзис приятных и неприятных ощущений, как движениями сердца, дыхательного аппарата, мускулов на ходу, в пляске. Начала лирики в связи с пляской, с пляской ритмическою. Автор останавливается на физиологическом значении ритма, симметрии, играющих роль и в мире животных, где то и другое служит и пособием, и приманкою в пору случки. Ритмический характер первобытной лирики стоит в связи с ритмом сопровождавших ее плясовых движений; повторение движений вызывало и соответствующее повторение лирических звуков, восклицаний: это зародыш стиха; повторение одной и той же мысли, выраженной в тех же однообразных звуках – начало лирической песни; удовольствие, какое находили в сложении одинаковых звуков, поддерживалось другим, уменьем воспроизводить уже сложившиеся, затверженные, в чем мы усмотрели выше начинающийся рост предания.

Переходя к сюжетам первобытной лирики, автор выделяет особо лирику основных позывов: голода и любви, к которым пристраивается лирика зрительных и звуковых впечатлений. Из последних двух отделов не придется ничего извлечь: нельзя же серьезно говорить, по поводу того и другого, о зарождении эстетического чувства природы (Ursprung des Naturgefühls), когда рядом предполагается лирика аппетита. Что касается любви, основного мотива древнейшей поэзии, по мнению Шерера и Вернера, то эта категория у места лишь в том случае, если мы ограничим ее понятием физиологической, обрядовой эротики. Уже не раз этнографы замечали теоретикам поэзии, что собственно любовные песни не принадлежат к той поре развития, которую имеет в виду автор: в рамки его субъективизма и выражающей его Urlyrik не укладывается поэзия личного чувства.

Первобытная поэзия была чисто субъективною (Urpoesie war reiner Subjektivismus), повторяет он в одной из последних глав, то есть была одиноко-лирической, ибо публики – нет. Нечто подобное проскользнуло перед нами и во взглядах Шерера и Вернера. Предполагается, что первобытный человек жил как-то особью (у Якобовского – в домах; это пещерный-то!) и мог одиноко предаваться своим ощущениям. Затем явилась первая публика – женщины; если певец обращался к ней, он уже был эпиком; если она ему отвечала, то выходил диалог, начало драмы.

Так легко устанавливается порядок эволюции, если забыть, вместе с автором, сообщенные им же факты и объективные выводы. Субъективная лирика кликов и воплей удовольствия или боли понятна, как физиологический субстрат языка и поэзии, но отсутствие публики, то есть

себе подобных, предполагает исторические отношения, мыслимые разве в отвлечении. Далее представления групповых особей мы в истории человечества воззойти не можем; язык, поэзия, обряд (на обрядовую сторону древней поэзии Якобовский не обратил внимания) указывают на общение, «публику», и это сразу вводит нас в отношения синкретизма, с лирикой его возгласов, с обрывками эпического сказа и ритмическим действом. Здесь точка отправления для дальнейшего развития.

Так понят этот вопрос и в компилятивном труде Летурно: развитие идет от драматических игр и забав (у первобытных и древних народов) к неразвитым еще формам драмы, от которой мало-помалу отделилась лирика. Я не остановлюсь на разборе этой книги, лишенной самостоятельных взглядов; Матов попытался соединить их с теорией Якобовского, отвечая на вопрос: эпос ли древнейший род поэзии? Ответ едва ли из удачных. Поэзия, говорит автор, первоначально связана с мимикой и танцами: драматические начатки, проявлявшиеся в глубокой древности в играх и процессиях. Из этой связи выработались и стали особо лирика и эпос, и когда развитие коснулось мимики и музыки, стал возможен и новый организм – драмы. Это напоминает ее определение у Ж.-П. Рихтера: эпический ряд лирических моментов. Первою выделилась лирика – и мы впадаем в субъективную Urlyrik Якобовского с моногамией, как древнейшею формой брака: публики нет, жена – первая публика для лирика-мужа; отсюда, как у Якобовского, выход к эпосу и драме: «Всякий раз, как только жена отвечает мужу не только мимикой, но и словами, лирическая поэзия делает шаг к эпосу и получает в то же время драматическую форму». Но ведь драматическая форма уже дана в первобытном синкретизме, из которого выросла Urlyrik? И далее мы не выходим из противоречий: лирика сделала шаг к эпосу и драматической форме, «но настоящая эпика развивается лишь тогда, когда из семейства образуются роды. Тогда не только чувство любви, но и другие чувства заставляют человека делиться своими впечатлениями с другими, а это вызывает подражание; таким, может быть, смутным желанием звуками и движениями произвести то же чувство, которое создало эти звуки и движения у того, кто первый их произнес, объясняются общественные хороводы и песни у первобытных народов». Стало быть, опять новообразование драматической формы, уже дважды являвшейся на очереди развития.

Матов несогласен с «философами-археологами» (Миклошич), полагавшими, что «первоначальная поэзия была эпическою, так как древнейшею формой общественной жизни был род (союз, задруга, клан и др.), и таким образом не было места для индивидуальности, для лирической поэзии». Опровергая это воззрение, автор ломает меч и над своим собственным, усвоенным от Якобовского. Последний допускает, «что до образования общества человек был самостоятельною единицей; следовательно, индивидуальность была только во время периода неустройства, и только в это время процветала лирика. Но, может быть, человек был стадным общественным животным, – тогда ку-

да же отнести первичную лирику?» И автор сразу переносит нас от лирики прачеловека к лирике рода: «Одно забывали в таких рассуждениях, – продолжает он, – если исчезает (?) личность в задруге, роде, то все же остается некоторое личное сознание, а последнее, в более сильных (?) формах, и есть родовое, общее. Целый род имеет одинаковые интересы, одну мораль, веру и чувства, и это лучшие условия для лирических произведений, которые создаются отдельными личностями, но воспроизводятся целым родом и понятны каждому его члену. И Летурно допускает такой именно lyrisme du clan[a]... В Греции... существовали хороводные песни лирического характера, и только позднее развивается эпос. Как все эстетические игры и забавы австралийцев, так и песни их, соединенные с хором и мимикой, обнимают целый клан, среди них имеются и лирические (?). Папуасы, у которых хоры являются для изображения всяких важных общественных событий, как жатва, война и проч., сопровождают хор словами, которые, хотя (?) ведутся в диалогической форме между начальником и родом, но, в сущности, выражают воинственное (то есть лирическое?) настроение рода и пр. В позднейшем периоде времени, когда явилась частная собственность, частные интересы... когда образовались разные классы, разные убеждения и проч., явилась другая лирика, главное содержание которой – любовь».

Кажется, сам автор не пришел к какой-либо ясной, генетической формулировке своих воззрений. Его последние выводы всюду ставят вопросы: «Необходимо признать, что только в усовершенствованной форме драма – самый молодой род поэзии, а в форме начальной она могла явиться очень рано». Лирика по-прежнему – главное содержание первичной поэзии; «говорю – главное, потому что и эпические творения создавались тогда, когда образовывались род и семейство, что видим из наблюдений (?). Позднее, вследствие долгого промежутка времени и при известных (?) обстоятельствах, мог возникнуть и создаться чистый (?) эпос, в то время как чистый (?) лиризм свойствен самой глубокой древности».

Мне остается сказать еще несколько слов об одном учебнике поэтики и одной новейшей попытке основать ее на исторических данных. Краткий обзор Боринского ставит лирику во главе развития, не без неясностей: чистейшее выражение поэзии в лирике, говорит он, в лирике, еще не окутанной внешним, фактическим материалом эпоса и драмы; сам поэт – герой своей песни; это переносит в первобытную поэзию понятие современного, старающегося отрешиться от окружающего, индивидуализма. Далее мы узнаем о хоровой песне (Chorlied), как о явлении уже более позднего порядка: хоровая песнь – это единение, слияние лирических моментов (die einheitliche Zusammenfassung einer lyrischen Mehrheit[b]), не слияние, а первоначальный синкретизм эпичес-

---

[a] Лиризм клана (*франц.*).

[b] Объединение в единстве лирического множества (*нем.*).

ких и лирических начал. Этот-то сводный хор и разложился впоследствии в греческую и средневековую церковную драму; пора Renaissance выработала из нее оперу.

В недавно явившейся книге Брухмана мы не найдем оправдания ее второго заглавия: Poetik, Naturlehre der Dichtung[a] (1898). Исходною точкой является синкретизм песни и пляски в его древних и новых проявлениях, но идея эволюции намечена слабо, и указания практической поэтики занимают оставленное ею поле. Первым сказалось в песне чувство; «эту субъективную непосредственность мы называем лирическою»; не следует представлять себе эту первобытную песню в формах нашей любовной, предполагающей двойственность участвующих лиц, либо в виде соло с поддержкой хорового припева; всякий был личным творцом своей песни, хотя пел не один, а в присутствии других. – Нетрудно угадать поводы к такому построению: надо было спасти в период хоровой песни субъективизм лирики, причем субъективизм смешивается с единоличным почином, творчеством певца; но единоличность не есть непременно субъективизм. Автор, впрочем, сам противоречит себе в другом месте, противополагая эпическому певцу, как выделившемуся перед лицом слушателей, древнейшую поэзию, которая пелась сообща. Так могли исполняться, по его мнению, и лирико-эпические песни, например причитания, которые предварили появление эпических, вызванные, вероятно, религиозною обязанностью поминать предков за трапезой, у очага и на могилах.

Что общего говорится далее о поэтических родах, принадлежит стилистике: подобно Вернеру, Брухман предлагает отличить лирику от другого жанра, распадающегося в свою очередь на эпику и драматику; ибо всю поэзию можно разделить, с формальной точки зрения, на драматическую и недраматическую, скорее, диалогическую и недиалогическую, с смешениями и сложными определениями вроде следующих: «Манфред» Байрона – рефлексия в формах фантастической драмы, «Королева Мэб» Шелли – эпос в драматической форме и т.п[18].

V

Предложенный разбор некоторых выдающихся трудов, посвященных вопросам поэтики, выяснил положение дела: вопрос о генезисе поэтических родов остается по-прежнему смутным, ответы получились разноречивые. Если далее я пытаюсь предложить свой ответ, то, разумеется, под опасением прибавить одно гипотетическое построение к другим. Я обойду период восклицаний и бесформенных зародышей текста и начну с более развитых форм хорической поэзии.

Представим себе организацию хора: запевала-солист, он в центре действия, ведет главную партию, руководит остальными исполнителями. Ему принадлежит песня-сказ, речитатив, хор мимирует ее содержа-

[a] «Поэтика, естественная история поэзии» (*нем.*).

ние молча либо поддерживает корифея повторяющимся лирическим припевом, вступает с ним в диалог, как, например, в дифирамбе Вакхилида. В греческом дифирамбе и пэане в известную пору его развития, как и в гимне Гераклу Архилоха, песню вчинал и вел (ἐξάρχειν) корифей, участие хора обозначается словом ἐφυμνιάζειν[a].

Итак: песня-речитатив, мимическое действо, припев и диалог; в началах драмы мы найдем все эти моменты, разнообразно выраженные, с тою же руководящею ролью певца-корифея. Мы видели, что австралийская пантомима сопровождалась песней распорядителя-запевалы, пояснявшего ее содержание; на Яве в его руках libretto, исполнители выражают его суть жестами и движениями. Средневековые люди представляли себе в таких именно чертах исполнение классической драмы: кто-нибудь один, recitator[b], говорил диалогический текст за актеров, игравших молча. В рукописях Теренция встречается такая картинка: в небольшом домике сидит recitator Каллиопий, он высунулся из него с книгой в руках, перед ним скачут и жестикулируют четыре пестро одетых фигурки, в масках и остроконечных шляпах, древнем pileus[c], унаследованном нашими потешниками и клоунами от древних комиков. Отразилась ли в таком представлении драмы, как театра марионеток, память об исполнении трагедии и пантомимы императорской поры, с их разделением слова и мимики, или это представление поддержано было и народным игровым преданием? На испанской народной сцене un musico[d] поет романс, и по мере того, как он поет, соответствующие лица выходят на сцену, выражая жестами сюжет песни.

Руководящая роль корифея удержалась и в тех случаях, когда хор участвовал в игре не только мимикой, но и словом. В греческой драме актер произносит иногда пролог, в индийской дирижер играет сам, вводит на сцену актеров, является истолкователем действия, как и в средневековой мистерии есть evocator[e], объясняющий публике, в каких обстоятельствах и почему действующие лица будут держать те или другие речи.

Все это – выродившиеся и развитые формы старых хоровых отношений; ими объясняются и следующие факты, в которых, к сожалению, не ясно распределение партий сказа и песни. В Нормандии песня заодно поется, сказывается и пляшется: danser, dire et chanter[f]; граф de Bourmont наблюдал такой распорядок на одной свадьбе: молодые люди, пришедшие из города, пели и жестикулировали, крестьяне пели, скрестив руки и закрыв глаза; после каждого припева они наперед говорили, о чем будут петь в следующем куплете.

---

[a] Подхватывать припев (*греч.*).

[b] Чтец (*лат.*).

[c] Шапка (*лат.*).

[d] Музыкант (*испан.*).

[e] Буквально: вызыватель (*лат.*).

[f] Плясать, сказывать и петь (*франц.*).

Позже формула: danser, dire et chanter устраняется другой: dire et chanter, singen und sagen[a]. Она знакома старофранцузскому и средневерхненемецкому, литературным, не песенным эпосам, не отвечая их изложению. Либо это архаистическое выражение, уцелевшее из хоровой поры и отвечавшее древней смене речитатива-сказа и припева, либо наследие единоличных певцов, которые сказывали и пели, захватывая порой и партию хора, refrain.

Когда партия солиста окрепла, и содержание или форма его речитативной песни возбуждала сама по себе общее сочувствие и интерес, она могла выделяться из рамок обрядового или необрядового хора, в котором сложилась, и исполняться вне его. Певец выступает самостоятельно, поет и сказывает и действует. В рассказе Сан-Галленского монаха лангобардский жонглёр поет сложенную им песню и вместе с тем исполняет ее орхестически (se rotando[b]) в присутствии Карла Великого. Может быть, мы вправе предположить в данном случае не народный тип, выродившийся из хорового обихода, а тип захожего фигляра, мима; позднейшие жонглёры соединяли песню и мимическую пляску еще и с профессией фокусника, вожака медведя и т. п. Но мы видели подобное же соединение на другой почве рядом с практикой хорового начала: так сказывают и поют и действуют единолично индийские певцы и носильщики в Занзибаре. У армян tzoutzg (stoustg) означало мимическую пляску на какую-нибудь историческую или мифологическую тему, под звуки хоровой песни, но у них был и певец-актер, goussan (отличный от ergist'a: певца, музыканта), представлявший такие же сюжеты, подпевая и подыгрывая себе. Такого единоличного певца-актера, изображавшего типы и разыгрывавшего диалогические сценки, знали и Средние века: это recitator у Galfredus de Vino salvo, contrafazen, remendador провансальцев; не иное означает, быть может, и староверхненем. глосса: einwîgi: singulare certamen – и spectaculum = spil[c]. Отсюда развился литературный жанр драматического монолога: практика и поэтика индийского театра сформила его под названием bhâna; для Средних веков типом может служить «Le Dit de l'herberie» Rustebuef'a (XIII века) и «Le franc archer de Bagnolet»[68]*.

В подробностях такой личный сказ-песня мог разнообразиться. Сказывали-пели и подыгрывали сами себе; в таких случаях певец сначала пел строфу, затем повторял ее мелодию на инструменте. Так до сих пор поют итальянские народные певцы, так пели, вероятно, и средневековые эпические песни. Бретонские и уэльские lais, в сущности, мелодии, исполнявшиеся на rote'e[69]*, слова служили как бы объяснительным к ним текстом; и теперь еще в Уэльсе мелодию играют на арфе, и певец импровизует текст на музыкальную тему. Либо сказ и аккомпанемент распреде-

---

[a] Сказывать и петь (*франц., нем.*).

[b] Кружась (*лат.*).

[c] Единоборство [т. е. сольное состязание] (*древневерхненем., лат.*); зрелище = (*древневерхненем.*) игра (*лат.*).

лены между разными лицами: сказывали французские chansons de geste, и кто-нибудь подыгрывал на symphonie; жонглёр подыгрывал трубадуру; то же было во Франции и Германии. При таком исполнении получалась большая свобода для мимического действа; в жонглёрском репертуаре такое распределение могло быть обычно: так действуют и наши скоморохи; у Понтано[70*] (в его диалоге «Antonius») является histrio personatus[a] и, вместе с ним певец, которого он перебивает своими шутками; когда грузинские мествыре ходят вдвоем, один из них играет на гуде (род волынки), другой поет о подвигах своих соотчичей, о минувших бедствиях страны, рассказывает легенды, славит природу своей Карталинии, импровизует приветствия слушателям, порой пляшет и паясничает и падает в грязь им на потеху. Греческие гилароды (= симоды) и магоды (= лизгтоды) принадлежат к тому же типу: кто-нибудь подыгрывал, гиларод, в торжественной белой одежде, с золотым венком на голове, исполнял орхестически сцены серьезно-балладного содержания (παρὰ τὴν τραγῳδίαν[b]), магод выступал в женском костюме, и сценки его – бытовые (παρὰ τὴν κωμῳδίαν[c]): он мимировал неверных жен, сводень, человека навеселе, пришедшего на свидание со своею милою (Athen. XIX, 620–621). О Ливии Андронике, родоначальнике римской литературной драмы, говорят, что вначале он сам пел и мимировал действо, но, потеряв голос, разделил роли, предоставив себе лишь молчаливую игру.

До сих пор дело шло о выделении одного певца, уносившего с собою речитатив и вместе с ним предание хора: dire et chanter. Но мы предположили выше, что выделялись порой и два певца, что дихория создавала амебейность, антифонизм, до сих пор дающий формы народной лирической песне. Амёбейное начало обняло и гимнические агоны[71*], и шуточные прения, и обмен загадок и диалогические сценки[19]. Вспомним мифы о состязании Аполлона и муз с тем или другим певцом (отразившие, как полагают, замену одного музыкального лада другим), потешные препирательства скоморохов у Горация (Sat. I, 5, v. 51), жанр идиллии и эклоги, агоны греческой комедии, парное выступление комических типов в эпизодах у Плавта и в итальянской народной шутке; второго актера (stupidus[d]) при главном в исполнении римских мимов, прения пастухов в старофранцузской мистерии, немецкое Kranzsingen[e] и т. п. В амёбейный репертуар входили и эпические сюжеты: в чередовании певцов, воспринимавших один другого, мог развиваться один и тот же песенный сюжет[20]. Два варварских певца, прославлявших перед лицом Аттилы его победы и доблести, рассказ Vidsîd'а о том, как он пел вдвоем с своим товарищем Scilling'ом, ничего не говорят о характере их исполнения[72*]; на некоторые соображения наводит диалогизм в эпичес-

[a] Актер в маске (*лат.*).
[b] Вроде трагедии (*греч.*).
[c] Вроде комедии (*греч.*).
[d] Глупец (*лат.*).
[e] Песни о венке (*нем.*).

ких произведениях немецких шпильманов; но есть факты, свидетельствующие, что амёбейный способ исполнения эпических песен существовал и еще существует в народной практике. К примерам, приведенным мною при другом случае, присоединю и следующие. Якутские былины – олонго – пелись встарь несколькими лицами: один брал на себя рассказ (ход действия, описание местности и т. д. libretto), другой роль доброго богатыря, третий его соперника, остальные пели партии отца, жены, шаманов, духов и т. п. Теперь чаще случается, что один певец исполняет все партии. – Я напомнил при другом случае[21] индийскую легенду о Kuça и Lava, близнецах, сыновьях Ситы и Рамы, учениках Вальмики, которым он передал свою поэму, дабы они пели ее вдвоем[73*]. Kuçilava – профессиональный певец, рапсод, актер; bharata, из рода Bharata'ов[74*], соединяет ту и другую профессию. Те и другие ходили партиями. Kuçilava'ы пели про деяния Рамы, сыновья которого были покровителями их корпорации, bharata'ы – о приключениях Пандавов. Сказывая, они распределяли между собою роли, отличали их костюмами и особыми приметами; стало быть, сказывали амёбейно, антифонически в связи эпопеи. Текст «Махабхараты» указывает на такое изложение: нет стихов, внешним образом связывающих одну речь со следующим ответом, а вне метра чередуются указания: такой-то, такая-то сказали. Не намекает ли такой распорядок на древность антифонизма как принципа эпического изложения? Так могли сказываться некоторые диалогические песни «Эдды». Замечу кстати, что на одном барельефе в Sanchi изображены kathakas, певцы, во время исполнения ими поэмы: у них в руках музыкальные инструменты, они движутся и принимают позы. Сцена при дворе султана Махмуда свидетельствует, что этот ансамбль уже разложился: Фирдоуси читает свое произведение, и чтение сопровождается музыкой и танцами.

Я рискну поставить вопрос: не упорядочил ли Солон или Гиппарх лишь старый прием сказа, когда обязал рапсодов эпоса так излагать гомеровские поэмы (ἐξ ὑποβολῆς, ἐξ ὑπολήψεως), чтобы один продолжал, где останавливался другой (Diog. Laert. I, 57, PS. Plat. Hipp. 228b)[75*]? В таком случае это было бы не нововведение, а восстановление нарушавшегося, быть может, обычая.

В чередовании певцов отдельные песни свивались (ῥάπτεσθαι) в целое, οἴμη, в полные ряды (οἶμος) песен, сплетенных друг с другом (σχοινοτενής о песне). Легенда о состязании Гомера и Гесиода, относящаяся ко времени императора Адриана[76*], напоминает прения загадками и правилами житейской мудрости, какие до сих пор в ходу, например, на Кипре и в Германии, отразилась в песнях и сказках и в диалогах стихотворной Эдды; но есть в этом памятнике и эпическая часть, только сведенная к игре остроумия, к находчивости, с которою певец досказывает фразу или положение, недосказанные в стихе соперника. Что всего лучше (φέρτατον, κάλλιστον) смертным? – спрашивает Гесиод; не родиться, а родившись, скорее перейти врата Аида, отвечает на первый раз Гомер; во второй: лучшее – сознание меры (μέτρον εἶναι – αὐτὸν ἑαυτῷ).

Спой мне не о том, что было, есть иль будет, а о чем-нибудь другом (ἄλλης μνῆσα ἀοιδῆς). – Никогда звонко бегущие кони не будут разбивать колесниц у гробницы Зевса, состязаясь о победе (гробницу Зевса предполагали на Крите; певец в это не верит). Из эпической части прения выбираю несколько примеров: (Гесиод) взяв в руки стрелы против пагубного рода гигантов, (Гомер) Геракл снял с плеч изогнутый лук; (Гесиод) совершив трапезу, они в черном пепле собрали белые кости Диева умершего (Гомер) сына, отважного Сарпедона, богоравного и т. п.

В такой амёбейности, в подхватывании, обратившейся теперь в игру, но когда-то служившей и новообразованию эпической οἴμη, в диалогическом моменте я искал объяснение некоторых явлений эпической стилистики. Пели попарно, сменяя друг друга, подхватывая стих или стихи, вступая в положение, о котором уже пел товарищ, и развивая его далее. Песня слагалась в чередовании строф, разнообразно дополнявших друг друга, с повторением стихов и групп стихов, которые и становились исходным пунктом новых вариаций. Либо могли чередоваться таким же образом партии прозаического сказа и стиха, унаследованные из хоровой двойственности речитатива и припева, переживанием которой и является сходное чередование в обиходе французской свадьбы. Следы первого исполнения я склонен приписать тем древним песням, манера которых сохранилась в приемах и изложении старофранцузских chansons de geste, с их строфичностью и рядами couplets similaires[a]; следы второго – в несколько загадочном Aucassin et Nicolette[77*], с перебоем прозаических и стихотворных партий, то вступающих друг в друга, то последовательно развивающих нить действия. Я назвал этот памятник загадочным: его текст пелся и сказывался, как явствует из надписаний, не уясняющих вопроса: делалось ли это одним лицом (or se cante), или двумя, или несколькими: or dient et cantent et fablent[b]. Последнее выражение можно понять, как обобщение: так сказывают, поют (когда поют) певцы, жонглёры вообще.

Если строфичность и захватывающие, непосредственные повторения одних и тех же стихов и положений указывают на амёбейное, многоголосное исполнение[78*], то песня единоличного певца – развитие хорового речитатива – должна обойтись без захватов такого рода, и ее бродячие повторения-формулы принадлежат к явлениям более позднего порядка, к установившимся в песенной практике общим местам эпического стиля[22]. Сравните какой-нибудь эпизод песни о Роланде с связным, словоохотливо-ширящимся изложением, например, русских и сербских былевых песен, и разница бросится в глаза. Я не решусь отнести ее всецело к различию первоначального исполнения, не отнесу лишь потому, что сравниваемые факты разделены временем, одни мы вычитываем из больших поэм, другие явились в поздних записях, и их стиль мог испытать ряд формальных изменений.

---

[a] Сходные строфы (*франц.*).

[b] Теперь поется; теперь говорят, поют и рассказывают (*старофранц.*).

Гомерические поэмы не строфичны; строфичны некоторые песни стихотворной Эдды, приписанные старым народным сказателям, pulir; между тем pula, означавшее род арфы, употребляется теперь в значении песни, ряда стихов без строфического деления; lesa i pulu ok bulu – читать, сказывать под арфу (употребляется о рифмованных и аллитерационных формулах); pylja – сказывать, читать, петь подряд, без интонации; петь – шептать, как произносятся заговоры, молитвы.

VI

Мы снова пришли к вопросу, уже затронутому нами выше[23]: об обособлении отдельных песен из воспитавшей их хоровой. На этот раз я имею в виду *форму*, *стиль* тех песен, которые, за неимением более подходящего названия, принято называть *лирико-эпическими*[79*]. В общих чертах определения все согласны: повествовательный мотив, но в лирическом, эмоциональном освещении. Сюда относят древнегреческие номы[80*] и гимны, те и другие вышедшие из хорового исполнения к единоличному; но сохранившиеся отрывки и образцы слишком немногочисленны и уже испытали личную, литературную обработку, почему и не показательны в нашем вопросе. В ту же категорию помещают и северные баллады и старофранцузские chansons de toile, chansons d'histoire[81*]; говорят и о лирико-эпическом характере «Калевалы». Все дело в том, как понимать, как формулировать лирический элемент этих песен и чем первоначально он выразился. Знакомый нам состав хорической поэзии и типы современной балладной песни позволяют ответить на это теоретически. Эпическая часть – это канва действия, лирическое впечатление производят то тормозящие, то ускоряющие его захваты, возвращение к тем же положениям, повторение стихов (как у Тиртея Bergk, II, № 10: ἐπὶ προμάχοισι πεσόντα, μετά προμάχοισι πεσόντα, ἐν προμάχοισι πέσων[a]).

Refrain хора также переселился в лирико-эпическую песню, как ритурнель, как настраивающий эмоциональный возглас; рефрен хорового пэана: ιή παιάν – остался за народными монодическими. Для той поры зарождения, какую мы себе представляем, нет еще унаследованного традицией стиля, нет эпического схематизма, нет типических положений, которые позднейшая эпика будет вносить в изображение любого события, нет приравнения воспеваемого лица к условному типу героя, героизма и т. п. Песня ведется нервно, не в покойной связи, а в перебое эпизодов, с диалогом и обращениями и перечнем подвигов, если их подсказывает сюжет. Абиссинская заплачка, приведенная выше[24], может послужить к характеристике лирико-эпического стиля, как я его понимаю. Не лишнее будет привести еще несколько образцов. Вот, например, песня (военная или похоронная) североамериканских индейцев: песня о поражении и надеждах, что новое поколение подрастет и выступит на смену побежденных.

---

[a] Среди воинов передних павши, между воинов передних павши, пав среди передних воинов (*греч.*).

«В тот день, когда наши воины полегли, полегли, – Я бился рядом с ними и прежде, чем пал, – Чаял отмстить врагу, врагу!

– В тот день, когда наши вожди были сражены, сражены, – Я бился лицом к лицу во главе моей дружины, – И моя грудь истекла кровью, кровью!

– Наши вожди более не вернутся, не вернутся, – А их братья по оружию, которые не могут показать рану за рану, – Словно женщины, будут оплакивать свою судьбу, свою судьбу!

– Пять зим на охоте мы проживем, проживем, – Тогда снова поведем в битву наших юношей, когда они станут мужами, – И кончим жизнь, как наши отцы, как наши отцы !»

В Судане подобные песни входят в репертуар народных рапсодов, гриотов, ими и слагаются. Храбрость Суны возбудила зависть других вождей, и они отделались от него, предательски пустив ему в спину пулю – во время битвы. Вот как об этом поется:

«Ты прав, Суна, ты прав, сын Kodare Dialo! Всякий раз, когда дело заходило о войне, тебя надо было призывать, потому что ты всегда сражал воинов и выбивал из седла всадников, где только бывала стычка.

– Ходили на Guingéléni; все Peulh'ы обратились в бегство, не бежал один Суна.

– Ходили на Таматугу, Суна не бежал.

– Ходили на Diassakouloumo, Суна и т. д.

– Ходили на Diaramana, Суна» и т. д.

«В воскресенье ты бился при Сибле, в субботу в бою при Sansandig; всюду ты проявил свою храбрость. Ты был при Oroguila'е, в бою при Boumoundo: оба дела покрыли тебя славой.

– С копьем в руках Суна мчался по долине, выбил из седла всадника на рыжем коне. Четыре всадника напали на деревню Kémédaly, Суна погнался за ними, троих взял в плен; один из них был на гнедом коне, другой на белоногом.

– На войне Суна никогда не убивает врага, не обезоружив его. Храбрость Суны так возбудила зависть Peulh'ов, что они стали приискивать средство, как бы его извести.

– Мы нападем на деревню Ouro, говорят они, он один проникнет туда, куда никто из нас не решится пойти. Найдется ли храбрец, который взялся бы выстрелить по нем? А когда его убьют, мы скажем, что убит он пулями врагов.

– Взялся исполнить это подлое дело некий человек, по имени Oumarou; некий mabé (= гріот, певец) узнал о ковах, которые готовили его господину.

– Сказал он ему: не ходи с войском, что готово выступить; твои соперники полны зависти к тебе. – Mabe Guéladio, отвечал Суна, все пельские девушки и в деревне любят меня и были бы огорчены, если б я не пошел, стали бы говорить, что не пошел я из страха. Пусть лучше узнают, что я убит, чем проведают, что я не последовал за войском.

– Заплакал Mabé Guéladio, запел: Выходите, деревенские девушки, поглядеть на Суну; он едет на войну и не вернется; выходите, деревенские девушки, поглядеть на Суну; его убьют.

– Он отправился в Ouro, где его убили. „Когда отряд вернулся в Kémédaly. Mabé Guéladio, плакавший по своем господине, сказал: Говорил я вам, женщины Ka1a'ы, что Суна не вернется; он не вернулся, убит пулей завистников. Сын Dougaba'ы, тебя убили, но ты никогда не знал позора“».

Невольно вспоминается страх перед male chanson в песне о Роланде, страх перед тем, что скажут и о чем станут петь. Вместе с чувством воинской чести развивается и общественная сила песни.

Следующая, записанная в той же области, вводит нас в круг бытовых, балладных. Поется ли она хором, или напоминание о хоре в начале и конце принадлежит к внешним мотивам, оставшимся от хорового предания? Песня начинается запевом, в котором говорится об охоте на птиц, очевидно, в связи с темой дальнейшего рассказа, но за запевом следует еще эпизод с изречениями общего характера, без всякого, по-видимому, отношения к целому.

«Diah! Птички! Diambéré, бородатый человек, дай нам поохотиться на птиц! Пусть все запоют хором: Diah! Diah! Diah! птички! Diah!

– Дозволь нам любить птичек, человек в блестящей, светло-синей одежде, с шелковыми нарукавниками, с французским двуствольным ружьем! Ведь те люди, что пляшут песню Kono, разрушили Djingo, те, что пляшут песню Kono, разрушили Солибу. – Diambéré, бородатый человек! Дай нам поохотиться на птиц! Пусть все запоют хором: Diah! Diah! Diah! птички! Diah!

– Вы, властители Manassi, Dissé (и др.)! Война дает власть, война ее и лишает; война доставила вам отческий кров, вам, потомкам Massa'ы, война его и лишила: победоносное войско ведь не знает силы побежденного. Ведомо вам, род Massa'ы и Moriba'ы, что мир стоит не с нынешнего дня; доверяться своим противникам то же, что полагаться на воды высоко вздувшейся реки. Неблагоразумно доверяться врагам.

– Внучка Alahi вышла из своего жилья в отцовский огород, чтобы отгонять птиц, поедавших просо; а молодого человека, на которого она положила все свои надежды, обуяла любовь, и захотелось ему побыть вдвоем с милой. Пошел он в огород, который отец поручил ей сторожить день-денской. Была у царевны служанка из пленниц и гриотка (из сословия гриотов); не хотелось царевне, чтобы они доведались о ее отношениях. Когда, бывало, солнце стояло в полудне, она говорила гриотке: Пойди, пройдись в ту сторону огорода; а пленнице: Прогуляйся во другую. Когда они удалялись, царевна подавала своему милому знак: Diah! Diah! Diah! птички! Diah! Юный воин в наручниках, всадник на белом арабском коне, тебе я говорю! Зачем оставляешь ты меня одну отгонять птиц? Юноша в полотняных шароварах, разве не слышал ты, что о нас говорят: говорят, что два свободных человека вступили в постыдную связь? Придется покориться, изведать срам. Вчера родители позвали ме-

ня, велели объявить имя того, от кого я понесла; я не хотела сказать; они грозились убить меня, коли я не открою виновника, я ответила, что они вольны меня убить, но что имени я никогда не произнесу. Если я стою на отказе, то потому, что правдивые мужчины теперь в редкость, и я не уверена, не стал ли бы ты отрицаться, если б я назвала тебя. Коли это покроет тебя стыдом, то лучше мне взять на себя грех, ибо свободный мужчина не должен испытать стыд, который перенесет женщина. Я беру на себя тяжесть всего, что произошло; женщина может сказать только: я убита, но никогда: я посрамлена. Среди всего населения Kaarta говорю: Diah! друг мой, я опечалилась бы, если б увидела тебя покрытого бесчестием. Diah! Kono! Diah! Diah! Пусть все споют хором: Diah! Diah! Diah! Kono Diah!»

Таков мог быть, в своей свободной разбросанности, склад эпико-лирической песни, когда она вышла впервые из хоровой связи. Позже эта разбросанность придет в известный порядок, образуется балладный стиль, с чередующимися припевами или без них, с зачатками эпического схематизма, с любовью к троичности и т. д., как, например, в следующей новогреческой песне:

«Там на берегу моря, там на побережье, мыли белье хиотские девушки, мыли поповские дочки; мыли и резвились и играли на песке. Проходила каравелла, недавно снаряженная. Подул северяк, подул ветер с полночи, поднял у нее (у девушки) серебром шитую юбку; выглянула ее серебряная ножка, засияли оттого и море, и все побережье. – Пойдемка, детки, пойдем, палликары, заберем что там светится впереди. Коли золото то будет, наше сообща будет, коли железо, пригодится на каравеллу, коли девушка, – достанется нашему капитану. – По воле божией и пресвятой богородицы то была девушка, капитану она и досталась».

Более полное развитие схематизма представляют финские эпико-лирические песни, многие из которых вошли в искусственный свод «Калевалы». Это – обрядовые руны, раздающиеся на свадьбе, заплачки, руны-заклятия, магические. Песня исходила из обряда в почти готовых эпических формах; я имею главным образом в виду выделение песен мифологического содержания. О строении заговора мне не раз приходилось говорить: его эпическая часть влияет на демонические силы природы рассказом об их деяниях, либо знахарь достигает того же путем насилия, проявлением вещего знания: он властен над теми силами, знает слово, сущность вещей. В быту, проникнутом идеями рода, знание выражалось часто в формах генеалогии: откуда что пошло? На это ответили многочисленные légendes des origines[a] – один из мотивов эпической части заклинания: заклинают железо, огонь, медведя и т. д. и рассказывают о его происхождении. Руна о Сампо, символ аграрного благоденствия, пелась при посеве и пахоте: сказывали о том, как создалось это чудо и как его раздобыли. Выше мы видели русскую мимическую игру – песню о варении и действии пива[25], финская руна поет о его изобретении:

[a] Легенда о происхождении (*франц.*).

Хмель родился от гуляки,
Малым был он брошен в землю,
Малым в почву был положен,
Как змея он брошен в землю
На краю ручья Калевы,
На краю поляны Осмо;
Там подрос младой отросток,
Поднялся зеленый прутик,
Потянулся по деревьям,
Поспешил к вершине прямо.
А ячмень посеял старец,
Старец счастья в поле Осмо;
Хорошо ячмень родился,
В вышину прекрасно вырос
На конце поляны Осмо,
На полях сынов Калевы.
Мало времени проходит,
Зажужжал там хмель в деревьях,
Говорил ячмень на поле
И вода в ручье Калевы:
«Так когда же мы сойдемся
И пойдем один к другому?
В одиночестве нам скучно,
Двум, троим жить вместе лучше».

Тогда Осматар берет шесть зёрен ячменя, семь концов у хмеля, восемь ложек воды, ставит все это в котле на огонь; но ее пиво не бродит. И вот, взяв в руки щепку и потерев ее о верхнюю часть бедра, она создает векшу и говорит ей:

Векша, золото в высотах,
Цвет холмов, земли веселье!
Побеги, куда пошлю я.

Она посылает ее достать сосновых игл, тонких ниточек еловых; положила их в пиво, но оно не поднялось; куница, созданная из лучинки, принесла дрожжей из медвежьей берлоги, пены, что льется из медвежьей пасти, и опять не забродило пиво, пока третье создание Осматар, пчелка, сотворенная ею из стручечка, не прилетела к ней с медом. Как положили его в ушат,

Пиво пенится до ручек,
Через край оно стекает,
Убежать на землю хочет
И упасть стремится на пол.

Это уже почти традиционный эпический стиль, медленно текущий в ряду тавтологий, систематизирующий (см. троичность: хмель, ячмень,

вода; сосновые иглы, дрожжи, мед), любовно останавливающийся на всякой подробности. Так и в следующем заговоре-руне «от колотья»: «Вырос дуб такой высокий, что его ветви затемняли солнце и луну, запирая в небе путь облакам. Никто не в силах свалить его; тогда из моря вышел карлик, с топором на плече, с каменным шлемом на голове, в каменных башмаках. По третьему удару он свалил дуб; вершиной к востоку, корнем к западу, он лежал вековечным мостом, ведущим в мрачную Похьолу. Щепки, что упали в море, ветер отнес в незнаемую страну, где живет злой дух Hiisi; его пес схватил их своими железными зубами и отнес к деве Hiisi. Посмотрела она на них и сказала: „Из них можно что-нибудь поделать; если отдать их кузнецу, он сработает из них плуг". Слышал это злой дух, понес их к ковачу, велит наделать из них стрел, чтобы колоть людей, и коней, украсил их перьями; а чем их прикрепил? Волосами девы Hiisi; как закалил? Змеиным ядом. Стал он пытать их на своем луке: первая стрела полетела к небу, так высоко, что потерялась; другая в землю, так глубоко, что ее нельзя было доискаться; пустил он третью, и она пролетела сквозь землю и воды, горы и леса, задела камни и угодила в кожу человека, в тело несчастного».

Эпическая часть заговора естественно выделялась из его состава; так старогерманский spel, заклинательная формула, обособился впоследствии в значении поучения, побасенки, сказки.

Выше, говоря о фамильных особенностях древней лирико-эпической песни, я назвал старофранцузские chansons de toile и северные баллады. Это дает мне повод оговориться: не все песни сходного стиля подлежат одинаковой хронологической оценке; необходимо отделить содержание от отстоявшейся в предании формы. Песни, близкие к событиям, волновавшим народное чувство, невольно принимают лирический колорит; таковы малорусские думы, за вычетом испытанного ими школьного влияния; но такие песни могли выразиться в форме, уже определенной предыдущим развитием лирико-эпической поэзии, как, с другой стороны, та же готовая форма могла облечь сюжеты, не вызывавшие, по-видимому, лирического настроения.

На севере, например, поют лирико-эпические баллады, с припевом и подхватами, на тему сказаний о Нифлунгах; эти сказания известны северной старине, стихотворной «Эдде», но там их стиль и метрика другие. Восходит ли современная баллада к какой-нибудь заглохшей древней форме хорического, позднее лирико-эпического исполнения, или она усвоила порознь и сюжет, и стиль, и ее генеалогия смешанная?[26]

Содержание сообщенной выше финской заговорной руны – легендарно-мифическое; таковы должны были быть сюжеты лирико-эпических песен у племен, не тронутых бытовыми волнениями, распрями враждующих родов или теми, которые неизбежны на меже двух племен. Эти распри создавали новые интересы, столкновения объединяли племенное сознание; создавались лирико-эпические песни-кантилены, международные (если можно говорить о народности) в том смысле, что там и здесь попеременно пели о победах и поражениях, выходили на сце-

ну, в освещении хвалы, порицания или страха, одни и те же имена витязей, вождей; вокруг них собран интерес, вокруг них их боевые товарищи, дружина, о них слагаются песни брани и мести, поминальные, величальные; поются и циклизуются, притянутые тем или другим решающим событием, славой одного имени. Такую *естественную циклизацию* следует представить себе уже в лирико-эпическую пору: слагалась, вызванная ex tempore одним и тем же фактом, подвигом, не одна песня, а несколько; одни из них забывались, другие переживали, переходили из одного поколения в другое вместе с памятью подвига, что предполагает и его ценность в глазах потомства, и начала исторической традиции, родовой и народной. Разумеется, в следующих поколениях эти песни не могли вызывать тех жгучих аффектов горя и ликованья, как в ту пору, когда они выживались, и их лирические партии могли оттеняться слабее; забывались и некоторые подробности далекого события, удерживалась его схематическая часть, общие нити и характерные черты героя. Начало такого *обобщения*, с его результатами, типическими, идеализирующими приемами песенной памяти, следует искать в *механической работе народного предания*.

Остальное довершили *певцы*, в той новой роли, которую оно им создало. В боевую пору, родовую или дружинную, певец естественно воспевал вождей и витязей, лелеял их славу, слагал лирико-эпические песни на события дня, но помнил и старые песни предков и о предках своего героя. Он знал их родословную, и это знание вносило в его репертуар новый принцип *генеалогической циклизации*; в его памяти чередовались в длинной веренице героические образы и обобщался идеал героизма, который естественно влиял на все новое, входившее в кругозор песни: типы физической мощи и красоты, храбрости и вежества, предательства и верности, подвига; чем далее от основного предания, тем чаще могло случаться, что такого рода типические черты вменялись не надлежащему лицу, как *общее место*: коли герой, то он мог совершать то-то, и совершал. Так незаметно открывалась брешь в исторические основы песенного предания. Процесс, ответивший таковому же жизненному: создавшийся в жизни тип героизма вызывал подражание, его стремились осуществить; песни, сложившиеся о нем, поневоле служили образцом, схемой, в формах которой отливаются и позже воспоминания о витязях новых поколений. Так, в пору феодального эпоса и легенды держались в памяти и подражании постоянные образы идеального подвига и подвижничества, и chansons de geste и житие складывались в бессознательном повторении старых идеалов.

Рядом с общими местами содержания, отвечая им, развилось такое же явление в области *стиля*: он стал *типическим*, тем, что я выше назвал эпическим схематизмом. У певцов свой песенный Домострой, отражение, иногда застывшее, бытового: герои определенным образом снаряжаются к бою, в путь, вызывают друг друга, столуют; один, как другой; все это выражается определенными формулами, повторяющимися всякий раз, когда того потребует дело. Складывается прочная поэтика, подбор оборотов, стилистических мотивов, слов и эпитетов: готовая палитра для художни-

ка. При данных условиях продукция певца напоминает приемы commedia dell'arte[82]*: дан коротенький libretto, знакомы типы Арлекино, Коломбины, Панталоне; актерам предоставлен определенный всем этим диалог и свобода lazzi[a]. Певец знает песни, характерные черты действующих лиц, все остальное доскажет его поэтика; тот же или другой певец пропоет ту же песню в другой раз иначе, разница будет в подборе некоторых общих мест, в забвении того или другого эпизода libretto, но существенное повторится. Устойчивость такого стиля – в певческом, я бы сказал, *школьном предании*. Когда на финских свадьбах и других народных празднествах раздаются руны, тот, кто в таких случаях услышит незнакомую песню, старается ее запомнить, но, повторяя ее перед другими, скорее держится ее содержания, чем буквальной передачи: то, чего он не запомнит слово в слово, он споет своими словами, и часто даже лучше, чем сам слышал. За него говорит сложившаяся стилистика.

Мы на почве *эпики*: ее носители – родовые, дружинные певцы, знатоки родовых исторических преданий, греческие аэды, англосаксонские и франкские scopas, позже – певцы другого разбора, смешавшиеся с захожими jaculatores отжившего греко-римского мира и принявшие их название: jongleurs, spielleute. Им принадлежит и дальнейшее претворение традиционной поэзии. Они бродили, слышали и знали много песен, спевали их подряд, и на смену генеалогической циклизации явились спевы песен, сложившихся порознь и в разное время. Хронология не мешала – песня создавала свою: Карл-император заслонил собою молодого короля-начинателя, и песня о Роланде уже знает его венчанным имперскою короной; его враги баски, саксы одинаково обратились в сарацинов; в рассказ о событии вносились лица, не современные друг другу и т. п.; «свиваются обе полы времени». Рядом с бессознательным нарушением хронологии столь же естественным следствием такого рода спевов явилась попытка наново мотивировать связь спетых вместе действий, начатки нового внутреннего плана. Изложение ширится, видимо, привлекая само по себе; материал дают унаследованные и с лихвой развитые приемы старой песни: излюблено троякое повторение одного и того же акта, параллелизм, лежащий в основе народно-песенной психологии[27] и ритмики. Как у Карла двенадцать пэров, так и у сарацинского властителя; поражение врага двоится, того требовал и стиль, и народное самосознание. В дошедшей до нас песне о Роланде Карл не только разбивает Марсилия, но впоследствии еще и полчища Балигана; рассказ о последнем признают позднее включенным в текст песни о Роланде из поэмы, рассказывавшей именно о Балигане. Интерполяция доказывается противоречиями содержания и неловкостью спая, но ничто не мешает предположить, что самая интерполяция вызвана была каким-нибудь указанием, стихом древней кантилены, намекавшим на вторичную отместку или призывавшим ее повторение.

---

[a] Шутки (*итал.*).

Сложившись в руках родовых или дружинных профессиональных певцов, такая эпика еще продолжает жить кое-где в циклах песен, объединенных именем или событием, Киевом или Косовской битвой[83]*, либо в циклических спевах, вроде якутских былин, олонго, пение которых занимает несколько вечеров. Песни эти спустились теперь в народ, еще лелеют народное самосознание там, где оно стоит или стояло на уровне условий, впервые вызвавших их появление и продукцию; в таких условиях мыслимо и новое песенное сложение в формах старого. Иначе песня теряет свою жизненность и сохраняется, как старина, не дающая отпрысков; держится своей – поэтикой. И там, и здесь к ней потянули песни житейского, балладного, сказочного содержания; поют люди, знающие старину, слепцы, эпигоны древних профессиональных певцов.

На пути этого разложения бывали задержки, как бы новые формы творчества, отвечавшие тому же подъему народного самосознания, как и древние эпические песни, но более широкого, сознания политически сплотившейся народности, чающей исторических целей. Я разумею появление народных эпопей вроде песни о Роланде. Очевидно, это не механический спай эпических песен-кантилен, как то полагали многие, а нечто новое, обличающее одного автора, его индивидуальный подвиг. Я не подчеркну особо в этом определении черту индивидуальности, потому что склонен искать ее и ранее, в той эпохе развития, которая восходит в седую даль, к певцу или певцам, выделившимся из хорового синкретизма. Это развитие не останавливалось; с ним надо считаться, покинув туманные представления о хоровом, массовом начале, создавшем явление эпопей. Если заменить слово «спай» понятием «спева», как мы установили его ранее, и представить себе обусловленную им психологическую и стилистическую работу, работу обобщений, перенесений и мотивировки, песня о Роланде представится нам одним из многих, столь же индивидуальных спевов, переживших другие, потому что он стоил того. Прогресс не в индивидуальном почине, а в его сознательности, в ценности, которая дается песенному акту, в записи, которой закрепляется не песня-свод, а поэтическое произведение, когда певец ощутит себя – поэтом.

Такая поэма, как песня о Роланде, является новой точкой отправления. Ее печать ложится на других таких же спевах; далее поэмы не спеваются, а сочиняются, и на почве этих сочиненных chansons de geste повторяются те же процессы циклизации: героям предания дают небывалых предков и потомков, литературный материал заглушает остатки традиционного, меняется и метрическая форма, пока наконец стих не уступает место прозе. Еще один шаг, и изувеченное предание возвращается, в виде народной лубочной книги, в сферу, где доживают свой век и старые эпические песни.

Все это относится уже к специальной истории эпоса, о которой здесь не идет речь. Остановлюсь лишь на одном эпизодическом факте этой истории. О том или другом лице могли слагаться, непосредственно после события, и лирико-эпическая песня, впоследствии обобщившаяся в эпическую, и предание, рассказ, анекдот, не знавший песенной формы. Пев-

цам-современникам он мог быть известен, знаком и их слушателям; почему его обошли песней, мы никогда не узнаем: может быть, случайно или потому, что он не отвечал целям идеализации. Позже, с развитием чистой эпики, отдалившейся от непосредственности воспоминаний, такие предания, Sagen, могли попасть и в течение песни, особенно в ту пору эпики, когда она раскрылась для новых, не традиционных, а просто интересных по содержанию мотивов. Отсюда два вывода: нельзя заключать по преданиям, например, меровингских и южнорусских летописей, как бы ни казались они нам фактически невероятными, неисторичными, что об этих преданиях слагались когда-то недошедшие до нас былины и кантилены. Нельзя также говорить с Voretsch'ем, что источник «эпоса» не в лирико-эпических кантиленах, а именно в предании, Sage. Предание – это будто бы перепутье от истории к эпосу, устное, органическое развитие исторического факта (mündliche Überlieferung – Zwischenglied zwischen Geschichte und Epos;. organische Weiterbildung der Überlieferung), эпос, Dichtung – его неорганическое развитие. История понимается здесь как-то абстрактно, как будто и на страницах летописи она не отразилась в том коллективно-субъективном освещении, которое определяет и развитие саги, и темы песни. Разница в выборе того, что интересует, что кажется выдающимся по содержанию, и в уровне и гомогенности среды, для которой пишется летопись, в которой слагаются предание и песня. С точки зрения Voretsch'а выходит, что эпический певец ждал, пока над историческим фактом наслоится предание, и лишь тогда переводил его в песню; неужели ждала его и лирико-эпическая заплачка, песня ликования о победе? Так может творить, выискивая традиционные сюжеты, лишь поэт Нового времени. Сага и эпическая песня идут об руку; объяснять сложение «эпоса» (Voretsch, очевидно, разумеет эпопею) из преданий – значит забывать предыдущие фазы развития эпики.

VII

Эпос – объект, лирика – субъект; лирика – выражение зарождающегося субъективизма. На эти определения я уже успел возразить; если б я захотел присоединить к ним и свое, я подчеркнул бы субъективизм эпоса, именно *коллективный субъективизм*; я говорю о началах эпоса. Человек живет в родовой, племенной связи и уясняет себя сам, проектируясь в окружающий его объективный мир, в явления человеческой жизни. Так создаются у него обобщения, типы желаемой и нежелаемой деятельности, нормы отношений; тот же процесс совершается и у других, в одинаковых относительно условиях и с теми же результатами, потому что психический уровень один. Каждый видный факт в такой среде вызовет оценку, в которой сойдется большинство; песня будет коллективно субъективным самоопределением, родовым, племенным, дружинным, народным; в него входит и личность певца, то есть того, чья песня понравилась, пригодилась. Он анонимен, но только потому, что его песню подхватила масса, а у него нет сознания личного авторства. Оно вырас-

тает постепенно вместе с сужением коллективизма: выделению личного начала предшествует групповое, сословное. Дружинный певец обусловлен интересами дружины, это определяет его миросозерцание и настроение репертуара; его песни не всенародные, а кружковые; они могли спуститься в народ, как наши былины в онежские захолустья, как сословный эпос в известных условиях становится простонародным.

Итак: проекция коллективного «я» в ярких событиях, особях человеческой жизни. Личность еще не выделилась из массы, не стала объектом самой себе и не зовет к самонаблюдению. И ее эмоциональность коллективная: хоровые клики, возгласы радости и печали и эротического возбуждения в обрядовом действе или весеннем хороводе. Они типичны, остаются устойчивыми и в пору сложения песенного текста, когда он вышел из периода возгласов, в котором застыла хоровая песня иных некультурных народов. Слагаются refrains, коротенькие формулы, выражающие общие, простейшие схемы простейших аффектов, нередко в построении параллелизма, в котором движения чувства выясняются бессознательным уравнением с каким-нибудь сходным актом внешнего мира[28]. И здесь выяснение собственного «я» происходит тем же путем, прислонением к миру лежащей вне его объективности.

Такими коротенькими формулами полна всякая народная поэзия, не испытавшая серьезных влияний художественной. Это – ходячие дву- и четверостишия; последние (спетые, вероятно, из двух первых, ибо двустишие само по себе удовлетворяет требованию параллелизма) распространены от Китая, Индии и Турции до Испании и Германии. Они встречаются в обрядовой связи, например, в свадебном действе, в запевах и припевах лирико-эпической и эпической песни – наследие хорового возгласа: это их крепкое, исторически, место. Но они ходят и отдельно: зачаточные, формальные мотивы того жанра, который мы назовем лирикой. Ими обмениваются в амёбейном чередовании, импровизуя в старых формах, народные певцы, и песня выходит иногда из последовательности вопросов и ответов. Такое сложение песни наблюдается в Германии, Сицилии, Сардинии[29]; в Португалии из прения (desafios) певцов, обменивающихся строфами, с подхватами рифмы и стиха, образуются целые серии, despiques, напоминающие романсы; одна немецкая песня на тему неверной жены разработана мотивами, обычными в песенной риторике; в этом смысле о ней и говорится, что спели ее «наново» два ландскнехта. Но и вне этого исполнения то, что мы зовем народною лирическою песней, не что иное, как разнообразное сочетание тех же простейших мотивов, стихов или серий стихов: вы встретите их там и здесь, как общее место; порой они накопляются, видимо, бесцельно, подсказанные мелодией и темпом, как во французских motets, порой развиваются содержательно, один мотив вызывает другой, сродный, как рифма вызывает рифму[30]. Все это бывает связано незатейливо, диалогом, либо каким-нибудь положением: кто-нибудь ждет, задумался, плачется, зовет и т. п., и стилистические формулы служат к анализу психологического содержания: формулы печали, расставанья, привета, как в эпической песне есть

формулы боя, столованья и т. д.; тот же стилистический Домострой. Если положение перейдет в действие, мы получим схему лирико-эпической, балладной песни; черту раздела между нею и лирической трудно себе представить при выходе из общего хорового русла.

Аффективная сторона этой лирики монотонна, выражает несложные ощущения коллективной психики. И здесь выход к субъективности, которую мы привыкли соединять с понятием лирики, совершился постепенными групповыми выделениями культурного характера, которые перемежались такими же периодами монотонности и формализма, ограниченных пределами группы. Когда из среды, коллективно настроенной, выделился, в силу вещей, кружок людей с иными ощущениями и иным пониманием жизни, чем у большинства, он внесет в унаследованные лирические формулы новые сочетания в уровень с содержанием своего чувства; усилится в этой сфере и сознание поэтического акта, как такового, и самосознание поэта, ощущающего себя чем-то иным, чем певец старой анонимной песни. И на этой стадии развития может произойти новое объединение с теми же признаками коллективности, как прежде: художественная лирика Средних веков – сословная, она наслоилась над народной, вышла из нее и отошла в новом культурном движении. И она монотонна настолько, что, за исключением двух-трех имен, мы почти не встречаем в ней личных настроений, так много условного, повторяющегося в содержании и выражении чувства. Разумеется, следует взять в расчет, что в этой условности современники вычитывали многое и разнообразное, чего не в состоянии подсказать мы, но в сущности мы не ошибемся, если усмотрим в этом однообразии результат известного психического уравнения, наступающего за выделением культурной группы, как руководящей. Показателем ее настроения становится какой-нибудь личный поэт; поэт родится, но материалы и настроение его поэзии приготовила группа. В этом смысле можно сказать, что петраркизм древнее Петрарки. Личный поэт, лирик или эпик, всегда групповой, разница в степени и содержании бытовой эволюции, выделившей его группу.

Несколько примеров из истории зарождения художественной лирики уяснят эти теоретические соображения.

Дошедшие до нас обрывки и образцы, собранные под рубрикой народной греческой лирики, не дают раздельного понятия о ее характере и содержании, о той степени литературной обработки, которой они подверглись при записи. Коротенькие песенки, обрядовые, хоровые припевы, вроде весеннего: Где роза, где фиалка? – и тех, которыми обменивались хоры спартанских старцев, мужей и юношей[31]. В числе народных формул мы встретим и кликанье весны, совершенно аналогичное с таким же обрядовым кликом современного греческого простонародия, и песенку о Лине, очевидно, далеко отошедшую по своему содержанию от той, которая раздавалась в гомеровскую пору под хоровой припев виноградарей. Такой мотив, как жалоба влюбленной, обманутой девушки, сохранившийся из Александрийской эпохи, но не отвечающий ее обще-

ственным типам, восходит также к сюжетам народной, отзвучавшей песни, не знавшей культа гетер[84*].

За вычетом этих более или менее народных песенных фрагментов, материалом для изучения греческой художественной лирики в пору ее возникновения остаются памятники хоровой и монодической поэзии, и не столько памятники, большая часть которых не дошла до нас, сколько сведения о них, сохранившиеся у древних писателей. И те, и другие указывают уже на литературную обработку сюжетов и форм, зародившихся на почве народного хора. То, что древние говорят об эволюции форм, обличает нередко склонность вменить личному почину результаты органического развития и разложения.

Мы знаем, например, что выделение solo лирико-эпического характера, с содержанием мифа или героической легенды, было естественным явлением в истории хорового начала; так хорический пэан мог стать эпико-лирическим, и когда нам сообщают о Ксенократе, что он развил в первом партию мифологического, эпического сказа, мы склонны ограничить его новшество художественными целями. Если ввести эту и подобные легенды в генетическую связь, в какой мы представили себе развитие хоровой поэзии, они займут в ней свое место, и эволюция греческих поэтических жанров из народных начал представится нам в цельности, формы которой оставалось лишь развивать певцу или поэту. Из хорических гимнов вышли лирико-эпические, с содержанием мифа или героической были, материал эпических спевов – и эпопеи. Элегия, первоначально печальная, похоронная песня, могла выработаться из обрядовой заплачки с ее моментами сетования, утешения и общими местами традиционной гномики[85*]; этот гномический характер удержался за ней, когда она перешла в руки личного поэта, выражая содержание его личного или сословного миросозерцания, вдали от обряда. Так хоровой разгул комоса[86*] в пору Дионисий либо в конце пира, обратился в Ständchen[a] под окном красавицы, и лирические песенки Алкея и Анакреона носят это название[87*]. Вся хорическая лирика греков не что иное, как разработка средствами цельного хора эпико-лирической темы, обособившейся в нем вместе с корифеем. В этом смысле о Стесихоре[88*] можно было сказать, что он установил хор (πρῶτος κιθαρῳδιας χορόν ἔστησεν. Suid.), положив на лиру бремя эпопеи. Подобную же реформу дифирамба приписывают Ариону, но с колебаниями, указывающими на забвение традиции. Известно, что в исполнении дифирамба главные партии принадлежали корифею, он вчинал и вел песню, хор только поддерживал его, вступая с ним в диалог[32]. И вот об Арионе говорят, что он сменил эту драматическую двойственность хоровым, строфическим мелосом; вот почему Платон мог отнести позднейший дифирамб к произведениям не подражательной (драматической), а повествовательной, излагающей, поэзии[89*]; последнюю форму Аристотель считает древнейшей, из нее будто бы выработался дифирамб того амёбейного типа, из которого вы-

[a] Серенада (*нем.*).

шла драма[90*]. Это было бы развитие – против течения. Со всем этим не соединимо показание Свиды[91*], что Арион ввел в дифирамб сатиров с метрическими речами (ἔμμετρα), что может быть истолковано лишь в смысле художественной разработки старых хоровых начал.

Развитие такой лирики, выросшей из цельности народного хора, именно у дорян[92*] указывает на устойчивость у них древних поэтических форм, чему отвечал и архаизм бытовых отношений; эолийский монодизм выразил окрепшее индивидуалистическое чувство в формах хоровой эмоциональности; драма сохранила и в своем художественном составе все элементы хорового синкретизма: корифея-актера, хоры и диалог.

Обратимся к бытовым условиям выделения греческой индивидуалистической лирики.

Как всякая эпика исторического характера, так и греческая выросла в период наступательных, завоевательных движений народности, в условиях дружинного быта и аристократической монархии. Дружинный вождь, царь, окруженный именитыми людьми, признающими его первым из равных; он и военачальник, и владыка, и судья; народ руководится и внемлет; интерес, биение исторической жизни сосредоточены в одном кружке, он действует, о нем идет песенная молва. Является дружинный певец, и слагается дружинная боевая песня. В начале VIII века до н. э. былевые песни гомеровского типа уже не создаются более; к началу Олимпиады относятся те спевы, которые мы назовем Илиадой и Одиссеей; нет новой песенной продукции, потому что нет для нее условий: период завоеваний кончился, уже гомеровские поэмы указывают на водворение новых порядков и воззрений, войны не любят, бегство не вызывает осуждения, славится мудрость и хитрость Одиссея. Монархическое начало уступает напору многих, желающих разделить его преимущества и считающих себя призванными. «Когда умножилось число достойных людей, в городах обрелись многие, равные по достоинству, они перестали выносить монархическую власть, начали искать нечто общественное и устроили свободную общину» (Аристотель[93*]). Выделяется сословная аристократия; ее древнейшая история протечет в борьбе с демократическим началом, приводившей порой к явлениям тирании, демократическо-культурной монархии. Старые эпические песни, «старина и деянье», не забыты, их поют на панафинеях, рапсоды их повторяют, но они не отвечают более интересам времени, занятого вопросами, в которых надо было разобраться. «Не пойму я ничего в борьбе ветров, – поет Алкей (fr. 18), – волны перекидываются туда и сюда, мы же – на черном корабле, сильно терпим от страшной бури; конец мачты в воде, парус в лохмотьях болтается на свободе, канаты повисли». Общественная борьба создает политическую, партийную песню; возникает на почве новых сословных выделений, но из старых хоровых начал, новая поэзия, художественная лирика. Мы отметим в ней теперь же характер современности.

Выход из старого порядка вещей предполагает его критику, комплекс убеждений и требований, во имя которых и совершается переворот; они ложатся в основу сословно-аристократической этики. Эта этика обязы-

вает всех; оттого аристократ типичен, процесс индивидуализации совершился в нем в формах сословности. Он знатен по рождению, по состоянию и занятиям, блюдет заветы отцов, горделиво сторонясь от черни; не вырасти розе из луковицы, свободному человеку не родиться от рабыни, говорит Феогнид[94]*. А между тем завоеванное, не обеспеченное давностью положение надо было упрочить, и это создавало ряд требований, подсказанных жизнью и отложившихся в правила сословной нравственности, которым греческая аристократия отвечала в свои лучшие годы: жить не для себя, а для целого, для общины, гнушаться стяжаний, не стремиться к наживе и т. п. Все это вело к самонаблюдению, сатире и анализу, обнимавшему не одни явления действительности, но и общие вопросы жизни и назначения человека. Аристократ не отвечал ли своему нравственному призванию, Архилох крикнет ему: «Прочь, ты из знати!» (fr. 106); аристократия рода выживает, начинает царить золото: «В деньгах человек, ни один бедняк ни знатен, ни почтен», – скажет аристократ Алкей (fr. 51). В борьбе партий призыв к выдержке, мужеству, мера желаний чередуется с отчаянием и покорностью судьбе: несчастье постигает то того, то другого, предоставь все богам, они воздвигают простертых, свергают бодро ступающих (см.: Архилох, fr. 5, 13, 24, 58, 68). Но где же справедливость Зевса, спросит Феогнид: хорошие страдают, неправедные счастливы, дети несут наказание за грехи отцов; остается молиться Надежде, единственному божеству, пребывающему среди людей; другие ушли на Олимп (v. 730 след., 1135 след.). Отсюда пессимистический взгляд Симонида на жизнь, как на нечто пошлое, бессодержательное, бесцельное[95]*; в цельность религиозного сознания вносится элемент сомнений и соглашений; старые мифы толкуются наново.

Такие изречения житейской мудрости встречались и на почве эпоса; в греческой лирике они ответили волнениям нового быта, явившегося на смену старого, и сложились в систему. Греческая лирика разовьет элемент учительности, гномики; элегия-причитание, еще близкая стилистически к эпосу, станет гномическою. Сходные отношения связывают сатирическую поэзию ямба[96]* с его культовыми началами: миф рассказывал о служительнице Деметры, Ямбе, развеселившей богиню своими потешными выходками; в ямбах выражалась в культе Деметры народная издевка; на почве лирики сатира в ямбическом метре, эта воинствующая гномика, обняла явления личной и общественной жизни. Известны сатирические выходки Симонида (из Аморгоса или Самоса) против женщин: на десять женщин, пошедших от нечистых или вредных животных, обезьяны, собаки, свиньи, найдется разве одна из рода – пчелы. Эти нарекания совпали с песнями любви Сапфо, как в Средние века любовные восторги трубадуров с невоздержными нападками на «злых жен».

Сатира Архилоха выходила из партийности с ярко эгоистическим порывом, Симонид обобщает известные явления абстрактно, предлагая нормы житейской оценки; в среде, относительно застывшей в архаических формах быта, какова спартанская, где личность поглощена была общиной, поэт обращался к слушателям от лица хора, видимо устраняя

свою индивидуальность, являясь как бы носителем общих воззрений, празднуя со всеми чью-нибудь победу, поминая старые мифы и незаметно внося в них личное освещение. Я имею в виду личность группового характера, на этом покоится взаимное понимание поэта и его среды. Говорят, что Гомер и Гесиод создали грекам их богов; лирика продолжала то же дело в уровень с миросозерцанием своего общества, формулируя его, иногда с колебаниями. В одном из своих гимнов Стесихор говорил о Елене, полюбившей Париса и увезенной им в Трою; в палинодии[97*] он отнекивается от этого мифа: «Нет, это неправда; ты не вступила на корабль, хорошо снабженный веслами, не направилась к Троянским твердыням»; в Трое явился лишь ее призрак, εἴδωλον. Мифы были не только образным выражением религиозной мысли, но и готовыми формулами поэтического творчества, плодившими новые образы и обобщения. Чем шире и глубже становился поэтический горизонт, тем больше на них спрос: в оборот пускаются частные, местные мифы, не связанные общенародным преданием, иногда балладные легенды. Стесихор первый рассказал об Афине, вышедшей во всеоружии из головы Зевса; о странствованиях Энея на запад; он пел о Радине и Калике. Радину продали коринфскому тирану; ее двоюродный брат любит ее, является в Коринф; оба преданы смерти, и их трупы отосланы в Самос; но насильником овладело отчаяние, и он велит вернуть тела убитых, чтобы предать их погребению. Калика любит Эватлоса, молит Афродиту устроить их брак, но Эватлос гнушается девушкой, которая погибает, бросившись с Левкадийского утеса.

Когда поэт чувствует себя относительно свободным в орудовании мифом, попытка свободы на почве унаследованных поэтических форм должна явиться, как естественное следствие. Развитие пошло по разным путям в соответствии с качеством общественной среды. Мы видели, как дорический лиризм своеобразно разработал предание хора. Стесихор ввел в его перепевы строфу и антистрофу и завершающую их эподу; его гимны, расположенные по системе триады, развивают лирико-эпическую тему; он еще близок к языку эпоса, богат эпитетами. В области монодической лирики Архилоху приписывают ряд ритмических и музыкальных нововведений, но, по всей вероятности, он только ввел в оборот художественной лирики уже готовые формы и формулы, отвечавшие новому содержанию чувства, как введение незнакомых дотоле мифологических сюжетов ответило требованиям более широкого анализа. У Алкея и Сапфо – стиль народной песни, с ее образами и сравнениями, в которых они подчеркнули черты реальности, выражающие интимное чувство природы. Песни Сапфо полны роз и золотых цветков; Алкей, подражая Гесиоду, приглашает выпить, когда палит солнце, все истомилось от жажды, цветет волчец, а в листве слышно стрекозу, роняющую с крыльев звонкие, частые трели своей песни (fr. 39). Архилох сравнивает остров Тазос с хребтом осла, поросшим диким лесом (fr. 20), и не гнушается образом вороны, весело отряхивающей крылья (fr. 100).

Господство над содержанием и формою рождает *самосознание* певца. Музы дали мне славу, память обо мне не пройдет, говорит Сапфо (fr. 10,

32); я положил свою печать на эти стихи, плод моего искусства, поет Феогнид, никто не похитит их, не подменит, всякий скажет: вот стихи Феогнида из Мегары (v. 19–23). Я дал тебе крылья, ты полетишь над землей и морем, продолжает он, обращаясь к другу, которого воспел; на всех празднествах юноши станут петь про тебя; даже когда ты будешь в Аиде, твоя память не минется, а распространится даром Муз, увенчанных фиалками. Всюду, где только будут чтить искусство песни, ты будешь жить, пока стоят земля и солнце (v. 237–252). Песня станет силой: она даст славу воспетому, и за нее будут платить.

Самосознание певца – самосознание личности, выходившей из сословной замкнутости и партийных предубеждений. Анонимный певец эпических песен сменяется поэтом, и о нем ходят не легенды, как о Гомере и Гесиоде: у него есть биография, подсказанная отчасти им самим, потому что сам он охотно говорит о себе, заинтересовал собою и себя, и других. Биографии трубадуров указывают на зарождение такого же интереса. Архилох и Алкей – индивидуальности, за Архилохом нет даже партии: он сам по себе. Боец по призванию, энтузиаст борьбы, мечом или ядовитым ямбом, служитель Арея и Муз (fr. l), он откровенно выносит напоказ свои личные счеты и недочеты, иронизирует над самим собою (fr. 5), реалист и идеалист вместе, ищущий меры (fr. 66), которая не лежала в его натуре. В Алкее эта мера дана его жизнерадостностью: он аристократ, рыцарь партии, поет политические песни, но воспевает и вино, и красоту, и любовь. К Сапфо он обратился с двустишием: Целомудрая Сапфо, с кудрями цвета фиалки, с медвяной улыбкой, хотел бы я сказать тебе нечто, да меня удерживает стыд (fr. 55). Она отвечала: Если б твое желание направлено было на благое и хорошее, и язык не готов был примешать что-либо дурное, стыд не покрыл бы твоего чела, и ты сказал бы все по правде, откровенно (fr. 28). С застенчивою просьбой Алкея сличите новогреческое четверостишие:

Θέλο νά σὲ εἰπῶ, κυρά μου,
Τὸν, κάψωνα τῆς ἀγάπης,
ἀλλ’ ἐντρέπομαι, κυρά μου,
Τί νὰ σοῦ τὸ συντυχαίνω[a].

Так обмениваются в Сицилии крестьяне и крестьянки любовными stornelli; четверостишия Алкея и Сапфо – художественная разработка знакомой нам народной лирической формы: «Не сидится мне за станком, милая мама, одолела меня Афродита страстью к стройному юноше», – поет Сапфо, совершенно в стиле весенних песен Carmina Burana.

Таких народных мотивов полны эпиталамы Сапфо, от которых сохранились лишь отрывки и отзвуки в подражаниях Феокрита и Катулла. Идет жених, и песня Гименея весело обращается к плотникам: пусть

[a] Хочу сказать я тебе, моя госпожа, пыл моей любви, но все стесняюсь я, моя госпожа, что тебе сказать (*новогреч.*).

подвысят крышу, жених подобен Арею, выше высокого мужчины (fr. 91)[98*]. Так в ярославской свадьбе дружка, входя в избу невесты, приговаривает, спрашивая: – Нет ли у вас на мостах калиновых столбов близко, перекладов низко, чтобы мне, дружке, ступить да головы не проломить? – Яблоко, символ девушки, невесты в народных песнях, является, очевидно, с таким именно значением: оно алеет на верху ветки, собирающие забыли его; не то что забыли, а достать его не могли (fr. 93). Другому распространенному символу, выражающему брачный акт срыванием, топтанием цветка, отвечает образ гиацинта, на который в горах наступили пастухи, а он склонил долу свою пурпурную головку (fr. 94). Есть игра словами: «Геспер, ты приводишь все, что рассеяла светлая Эос: приводишь овцу, приводишь козу, – уводишь от матери дочку (fr. 95). Она хочет остаться в девушках (№ 96), но ее отдают, на то отец (fr. 96). В иных формулах встречаются повторения чисто народного стиля: – С кем бы получше сравнить тебя, женишок? – Сравнить лучше всего с прямою веткою (fr. 104). Девичество уходит: Девичья доля, девичья доля, зачем покидаешь меня, оставляешь? – Не приду я к тебе более, не приду! (fr. 109). Это, вероятно, припев хора.

В лирике, выразившей прогресс личности на почве группового движения, вопрос чувства любви, займет первое место. Песни Сапфо посвящены любви и красоте; красоте тела девушек и эфебов[99*], торжественно состязавшихся в ней у храма Геры на Лесбосе; любви, отвлеченной от грубости физиологического порыва к культу чувства, надстраивавшегося над вопросами брака и пола, умерявшего страстность требованиями эстетики, вызывавшего анализ аффекта и виртуозность его поэтического, условного выражения. От Сапфо выход к Сократу: недаром он называл ее своей наставницей в вопросах любви. Все это выходило облагороженным из бытовых условий, специально развившихся в греческой жизни, и принимало их формы, как и новые веяния рыцарской любви нашли себе выражение в таких же формах, обеспечивавших свободу чувства. По отношению к любовной лирике, там и здесь, я говорю именно о формах быта: не всякая песня трубадура предполагает реальный субстрат, а нечто искомое, не всегда осязательное, отвлеченное от действительности, где желаемому не было места, тогда как фантазия могла работать над ним, изощряя чувство и раскрывая его до дна.

Сапфо выразила его в разнообразии переливов света и тени, ревности и страсти и томления в одиночестве. Любовь потрясает ее, как вихрь, спускающийся на горные дубы (fr. 42); богу подобен, кто сидит возле тебя, слышит твой голос, твой милый смех. Как увижу я тебя, мое сердце всполохнется в груди, и я немею; огонь пробегает под кожей, в глазах тускнеет, в ушах жужжит; я вся в поту, дрожу, цвет лица травяной, точно подходит смерть (fr. 2). От этой реальной картинки к другой: Сапфо вспоминает, как Афродита явилась когда-то на ее зов, покинув золотые хоромы Зевса; птички несли ее колесницу над темной землею, часто потрясая крыльями. О чем молишь ты? спросила богиня; та, что гнушается твоею любовью, еще будет искать тебя, полюбит, если не любила

(fr. 1)[33]. – И снова Сапфо одна: зашла Селена и Плеяды, уж полночь; час проходит, а я одна на моем ложе! (fr. 52). – Это мотив Ständchen северного стиля.

Когда говорят о началах новоевропейской лирики, соединяют ее в один отдел с гномикой (Koegel) либо обособляют, в отделе chanson[a], ее объективные жанры от субъективных, лирику древнего народного типа от рыцарской (Jeanroy). Поводы к такому выделению даны не отличием настроений, характеризующих коллективную эмоциональность народной песни, с одной стороны, и лирику личного чувства – с другой, а формальным признаком: в песнях первого рода выводятся на сцену посторонние певцу лица, сам он редко заявляет о себе; оттуда определение объективности. Если провести этот внешний критерий до конца, границы субъективной и объективной лирики пошатнутся, многое, отнесенное в область первой, получит свое объяснение в явлениях второй, и в начале всего развития объявится древнейший пласт хоровой, обрядовой поэзии, песни в лицах и пляске, из которых последовательно выделились эпические и лирические жанры: французские chansons à danses, caroles[b], чему в субъективной лирике ответят rondet и balette, пров. balada, dansa, нем. reige; образчик немецкой игровой лирико-эпической песни (Die Tänzer von Kölbigk[100*]) восходит, по мнению Шредера, к половине XI века. Диалогический, амёбейный стиль пастурели, отнесенной к объективной группе, родствен по своему происхождению с тенцоной и jeu parti[101*]; нужды нет, что последними формами овладела субъективная, художественная поэзия: мы знаем, что они развивались в связи с хором, как из хорового речитатива обособилась лирико-эпическая песня, chanson d'histoire, de toile, à personnages, что на другой почве мы назовем балладой или романсом. Такие песни выносили свою эпическую канву из хорового действия, их исполняли мимически и диалогически, прежде чем сложился их связный текст, под который продолжали плясать. Песни Нейдгарта[102*] начинаются приглашением к танцу и переходят в сценку: либо старуха уговаривает девушку воздержаться от пляски, либо девушка подговаривает подругу идти и т. п. Вильманс считает такое соединение лирического обращения с эпическим сюжетом явлением поздним; ответом могут служить приведенные нами[34] игровые песни о жене и нелюбимом муже и т. п. Связь дана была действом. – Трехчленное строение строфы в немецком Minnesang'е приписывают влиянию провансальских и французских образцов, но оно естественно развилось из подхватов, повторений хора или хоров и приставшего к повторению припева.

Но как представить себе начало собственно лирической песни, chanson, развившейся в художественный жанр провансальского vers, canso, с неисчерпаемым богатством ее отражений?

---

[a] Песня (*франц.*).

[b] Плясовые песни, хороводы (*франц.*).

Выше я привязал эти начала к эмоциональным кликам древнего хора, к коротеньким формулам разнообразного содержания[35]; из них и вокруг них вырастала песня. Либо это формула параллелизма, вроде:

Gruonet der walt allenthalben,
Wa ist mîn geselle alse lange?[a]
(Carm. Bur. 188);

либо призыв к любви:

Kume, kum, geselle mîn,
ih enbiete harte dîn,
ih enbiete harte dîn,
Kume, kum, geselle mîn[b].

(См. там же в другой песне: «Ich sage dir, ich sage dir, mîn geselle kum mit mir»[c].)

Или это пожелание, привет, обращенный к милому, как в «Руодлибе»[103]*: у меня столько любви, сколько листьев в чаще. Это salut d'amour[d], развитый в художественный род провансальскою и французскою лирикой. К таким формулам принадлежат и немецкие: «Ты моя, я твой», с образом милого, навсегда запертом в сердце влюбленного. Гномические и сатирические мотивы, являющиеся порой в запеве или припеве песни, могли быть ее основною темой: Кто любит, сладко спит, Qui s'entreaiment, soef dorment, слышится в припеве одной chanson d'histoire (Le samedi au soir[e]); женщину и охотничью птицу легко приручить (wîp unde vederspil die werdent lîhte zam): на этом построена песенка народного типа из числа приписанных von Kürenberg'y[104]*. Французские refrains, припевы, в сущности, мотивы песни; испанское refran – поговорка.

Содержание этой народной лирики должно было отвечать бытовому уровню народной среды и качествам ее аффективности. Церковные люди называли эти песни, хоровые (choros), плясовые (ballationes, saltationes) или монодические (cantica puellarum?[f]) – дьявольскими, бесстыдными, cantica turpia, luxuriosa; монахиням запрещают писать и посылать любовные песенки (winileodos): Gesta abbatum Trudonensium (1. XII, 11 след.) говорят о бесчинствах, сопровождавших обрядовые хороводы. Многое в этих отрицательных отзывах можно объяснить узостью церковного взгляда, но вызывавшие его факты существовали. Мы говорили

---

[a] Зеленеет лес повсюду, где мой милый так долго медлит? (*средневерхненем.*).

[b] Приди, приди, мой друг, я тебя очень зову, я тебя очень зову, приди, приди, мой друг! (*средневерхненем.*).

[c] Говорю тебе, говорю тебе, мой друг, приди ко мне! (*средневерхненем.*).

[d] Любовное приветствие (*франц.*).

[e] В субботу вечером (*франц.*).

[f] Песни девушек (*лат.*).

о следах старого эротизма в майских песнях и обрядах[36]; он отразился в некоторых пьесах Carmina Burana, в подражаниях Нейдгарта; французские chansons d'histoire берут сюжетами: нелюбовь жены к старому мужу, жалобы девушки, заключенной в монастырь, – темы майских хоровых игр. Таково могло быть настроение древней «бесстудной» песни: наивные порывы чувства, весело идущего к цели, наивного, как природный спрос; выражали его одинаково мужчина и женщина; почин часто принадлежал ей, как вообще в народной любовной лирике она выступает самостоятельнее, свободнее, не только сетует и молит, но и призывает. Диалогизм песни естественно выражал эти отношения; простейшая эпическая схема, наряду с другими, бытовыми: ожидание где-то, выход к хороводу и т. п. Все это уже в старой народной песне могло очутиться общим местом.

Первые художественные проявления немецкой лирики на почве культурного рыцарского класса воспроизводят такой именно тип песни. В числе немногих пьес, дошедших до нас из этого периода развития, есть строфы с народными мотивами, диалогами, откровенным настроением любви и инициативой женщины. Она не стесняется признанием; так у фон Кюренберга: «Когда я стою одна, раздетая (in mînem hemede), и раздумаюсь о тебе, благородный рыцарь, краснею, как роза на шипу, и на сердце ложится печаль» (M. F. 8, 11 сл.)133; «Поздно ночью стоял я у твоего ложа, – говорит ей ее милый, – и не решился разбудить тебя. – Да накажет тебя Господь, ведь я не медведь какой», – отвечает она (ib. 7, 9 и след.). Она страдает предчувствием разлуки, жалуется на людей, помешавших ее счастью (ib. 7, 19 след.; 9, 13 след.); холила сокола-молодца, а он отлетел: господь да сведет тех, кто любит друг друга (ib. 8–9, 33 и след.). Таким пожеланием, встречающимся в одной старопортугальской песне, кончается песенка, попавшая в серию приписанных фон Кюренбергу. В другой, анонимной, либо обозначенной именем Дитмара von Aiste, мотив сокола поставлен иначе: дама смотрит вдаль, поджидает своего милого, сетует: другие завидуют ей, отнимут его; пролетает сокол, и сама она начинает завидовать его свободе: ему вольно выбрать дерево, на которое опуститься (1. с. 37, 4). Но она бывает и назойлива не в меру: песня фон Кюренберга начинается таким же общим местом, как и одна из предыдущих: «Поздно ночью стояла я на забрале, слышала, как в толпе статный рыцарь пел – на напев Кюренберга. Он будет моим; коли – нет, пусть покинет этот край». «Подай мне скорей моего коня, дай мою броню, говорит (конюху) рыцарь: придется мне покинуть этот край из-за одной дамы. Хочет она приневолить меня к любви, пусть же останется без нее навсегда» (1. с. 8, 1 след., 9, 29 и след.).

Песни Дитмара von Aiste, Meinloh von Sevelingen, бургграфа Регенсбурга и др. принадлежат к тому же лирическому стилю. Действующие лица: рыцарь и дама, frouwe, но она зовет его friunt (ami), geselle, trût (druz),helt, он ее friwendin[a]; желания выражаются реальные: обнять, при-

[a] Друг, любимый (*средневерхненем., старофранц.*); подруга (*средневерхненем.*).

ласкать, провести счастливую ночь (bî ligen, umbevangen, guote naht[a]); о том говорит женщина; в альбе Дитмара фон Айста она будит своего дружка: уже птичка взлетела на ветви липы, надо расстаться; нет любви без горя, lieb âne leit mac niht gesîn, говорит он, уезжая. В немецкой альбе, Tagelied, удержалась на стороне женщины инициатива страстности, когда в других лирических родах уже воцарился новый идеал любви, хотя и позже, в пору расцвета Minnesang'а, реализм народной песни продолжает отзываться у Вальтера фон дер Фогельвейде[105]*, Нейфена и др.

Какие действительные отношения рыцарского быта отразила эта лирика? Ставлю этот вопрос ввиду недавней попытки Бергера спасти целомудрие немецкого рыцаря, доказав, в противоречии со всеми другими исследователями, что культ чужой жены, главное вероучение романского кодекса любви, коснулся Германии лишь стороною, что здесь рыцари любили только незамужних женщин с целью брака, а если и замужних, то по памяти о юношеском увлечении девушкой, ставшей потом женой другого. Это сделало бы честь немецким рыцарям, если бы оправдывалось фактами, но не спасло бы Бергера от необходимости сосчитаться с такими выражениями, как bi ligen и т. п., обычными в лирике, еще мало тронутой романским влиянием. Я становлюсь здесь на точку зрения Бергера, не увидавшего своих собственных противоречий: «Нельзя заключать по темам фаблио об огульности женской „злобы", по современному французскому роману – о безнравственности общества», – говорит он в одном месте; эту мерку надо было перенести и на средневековую лирику и не защищать немецкую нравственность, а объяснить себе условность некоторых поэтических формул, которые и при самом зарождении могли выражать скорее желаемое, чем реальное, и далее удержаться в обиходе среди общественных отношений, при которых это реальное еще менее было возможно.

Немецкая рыцарская лирика древнего типа еще идет в колее народной, перенимая ее образы и положения, чувственно свежая и непосредственная; в вопросах любви женщине принадлежит здоровая, деятельная роль в пределах известной равноправности с мужчиной. Затем положение меняется: женщина как будто вышла из живого общения чувства, повышена над ним, мужчина им порабощен. Роли действующих лиц переставились, изменилось и понимание любви: она становится идеальнее, абстрактнее, несмотря на материальные формы выражения. Мы во второй поре немецкого Minnesang'а.

Возможно ли было выйти к этому новому пониманию средствами старой немецкой лирики фон Кюренберга и его сверстников – ответить на это трудно: развитие нарушено было влиянием лирики Прованса и воспитанной на ней французской. Этим не устраняется предположение, что уже песни Кюренберга, как и troutlied[b] австрийских рыцарей, о которых говорит Генрих von Melk[106]* (около 1160–1170 годов), могли

---

[a] Вместе лежать, обнимать, добрая ночь (*средневерхненем.*).

[b] Любовные песни (*средневерхненем.*).

испытать раннее влияние романских образцов (через Северную Италию и Фриуль, по мнению Шёнбаха), овладеть их условной фразеологией, например, понятием «служения», встречающимся и в немецких строфах Carmina Burana. Но воздействие это не тронуло, по-видимому, идеального содержания чувства; оно изменилось, когда непосредственное влияние Прованса и Франции водворило новый кодекс любви, сложившийся в среде культурного романского рыцарства и настроивший его поэзию. Дело идет не о зарождении нового этического взгляда на женщину, что считают существенною заслугой именно немецкого Minnesang'а, а о расширении и обогащении мужского идеала любви. Это не весенний порыв, не одно колебание желаний и удовлетворений, а нечто более полное, охватывающее весь душевный строй, выводящее чувственность к идеальности аффекта, дающее радость и горе высшего порядка; нечто такое, к чему стоит стремиться, что не дается захватом, а надо приобрести трудом и мольбой, служением той, кто свободно располагает правом снизойти или отвергнуть. В семье права были на стороне мужа, девушка рыцарского класса показывалась в люди, но состояла под охраной сословного этикета, далекая от деревенской свободы; прежде всего – объект брака. Когда чувство настроилось на тему «служения», оно естественно найдет для своего выражения бытовую формулу: любимая женщина будет сюзереншей того, кто ищет ее взаимности; не своя жена, ибо она при сюзерене муже, а жена другого, независимая, полноправная. Головная, утопическая формула, вызванная сословною эволюцией чувства, формула, которой могли отвечать, порой и отвечали, действительные отношения жизни, но которая вовсе не предполагает их в основе, как точку отправления; к лирике она приладилась, заполнив ее, как формула «желаемого». Разница между нею и условно-символическими образами нашего поэтического языка лишь в том, что ее обхват был шире, что она обняла целую область духовных интересов, стоявших на очереди развития, и послужила их анализу. Схема «служения» разработалась до мелочей чертами феодальных нравов и обычаев: дама – сюзерен, рыцарь – вассал, он ее подданный, обязанный ей неизменною верностью, оберегающий ее честь, свою и ее тайну, – и в словарь новой лирики входят такие термины, как domnei, donnoi, dienen, undertân[a] и т. п., что напоминает фразеологию римских элегиков: domina, servire[b]. Отношения и обороты старой песни получают в этой обстановке новый колорит. Образный параллелизм народных запевов обратится в формулу, мы сказали бы, в музыкальную прелюдию Natureingang'а. Когда-то любящие виделись ночью украдкой и расставались, лишь только птицы или ночной сторож подадут весть, что светает; теперь сцена переселилась в замок, где дама сердца живет под строгой охраной (huote), окружена соглядатаями (merkere; losengiers – lugenaere), и в рыцарскую альбу входит новое иде-

---

[a] Ухаживание, любовное служение (*прованс., старофранц.*); служить, подданный (*средневерхненем.*).

[b] Госпожа, служить (*лат.*).

альное лицо – приятель влюбленных, стоящий на страже и предупреждающий их, что пора разойтись. Птица-вестник народной песни перешла и в рыцарскую, но чаще является посланец (Bote); это шло к обстановке. Далее явятся образы, подсказанные аллегориями «Физиолога», чтением Овидия[107]*; условные выражения получают права гражданства: складывается особый стиль, отвечающий новому настроению чувства, которое раскрывается в своих тайниках, разбирается по мелочам, с неизбежными повторениями и настоятельностью. Над понятием реальной любви, спустившейся к значению низменной, выступает идеал чистой, возвышенной любви (fin amor, amistat fina, hohe Minne), облагораживающей человека, очищающей его вожделения, поднимающей его дух (hochgemuot) над волнениями плоти к чему-то, что мы готовы назвать симпатией сердца, платонической дружбой. Без нее не заслужить милости божией, поет Вальтер фон дер Фогельвейде: никогда она не ютится в лживом сердце и так угодна небу, что я молю ее – показать мне туда путь (81, 25). Ее-то надо воспитать в себе, к ней стремиться, по ней томиться – и в фразеологию лирики входят слова: senen, klagen, kumber[a]; такое чувство довлеет самому себе, служит себе объектом: все дело в радостном самоощущении, в наслаждении мыслью, желанием (wân, gedanke, gedinge), психическим процессом, раскрывающим в нас новую духовную ценность. Кем он вызван – может быть безразлично: «Поступай в услужении дамы так, чтобы и другим это было по сердцу; тогда, может статься, иная осчастливит тебя, если эта не пожелает» (Walter v. d. Vogelweide, 93–34). Зачем любите вы стольких рыцарей, стольким юношам дарите венки? – спросил Филипп английский мадонну Лизу; она отвечала: – Я люблю многих, как могла бы любить и одного, и люблю одного так, чтобы мне можно было любить себя и того более[108]*.

Естественное, реальное чувство невольно прорывалось в абстракциях fin amor, требуя исхода, выражаясь ярко и откровенно, порой угрозами; его устраняют, с ним борются, но с ним и играют, идут ему навстречу в уверенности победы, победы нелегкой. Это настраивало элегически страстно, поднимало самосознание; в такой жертве есть доля сладострастия. Мистики баюкали себя чувственными образами, которым давали духовный смысл, но они отрешились от света; рыцарская любовь отвлекалась от чувственности к сознанию других, нравственно-эстетических отношений, но они не ладили с опросами темперамента и условиями быта. Все это грозило формализмом. Сюзеренша сердца не подняла значения женщины: по-прежнему она юридически бесправна, существо низшего разряда, предмет грубого вожделения, вызывает шутку и злословие и соблазнительный анекдот. Она царит в мире условного чувства, и если сумеет овладеть им, привлечь симпатии, сама проникается сознанием предоставленных ей прав, своего преимущества перед мужчиной, принимает его служение, как должное, сдерживает его порывы, созидает салонные нравы. Это женщина-формула рыцарской лирики, окру-

[a] Томиться, жаловаться, печаль (*средневерхненем.*).

женная нередко фиктивною действительностью; момент самоанализа для поэта, занятого своим чувством, беседующего с собою: диалогизм, естественно развивавшийся в отношениях народной песни, должен был спуститься к значению риторического общего места. Разумеется, милая поэта – красавица; она тонет в цветущих сравнениях; у Вальтера фон дер Фогельвейде пьеса в 50 стихов занята описанием ее физических прелестей (52, 53), что опять напоминает римских элегиков; другая обременяет ее семью эпитетами подряд (edeliu, reine, wolgekleidet, wol gebunden, hovelichen, hochgemuot, umbesehend ein wênec[a]). Она обуяла душу и тело поэта, он молит о взаимности, клянется, колеблется между надеждой и отчаянием, служит долго, напрасно, бесплодно; порой она склоняется к нему, настроена страстно, чаще остается неприступною, враждебною: существенная, типическая черта формулы служения, без которой поэт был бы как без рук. У средневековых лириков есть серии любовных песен, слагающихся как бы в личный роман; нет нужды искать в них непременно отражения действительности, истории встревоженного кем-то сердца; этого мы не станем требовать и от современного романа; что поражает – это преобладание рецепта, в котором доля влюбленных заранее определена, дама сердца иконографически условна и неподвижна. Ограниченный кругозор рыцарского певца не в состоянии оживить ее.

Таков был идеал любви, наполнявший средневековую лирику и роман: такое же выражение сословной личности, как рыцарская этика, поскольку она не определена была влиянием церкви, как рыцарское вежество (courtoisie), как понятие чести и культ подвига ради подвига, устремлявшегося в бесцельную даль авантюры. Во всем этом были элементы нравственного прогресса, но они вызывали ряд противоречий выспренней любви с отношениями семьи, физиологии с отвлеченным чувством, грубости нравов с куртуазией, личного героизма с нарастающими вопросами общественности и политики. Все это уживалось в пределах культурного класса, в сословном досуге; кое-что, новое и идеальное, переходило в практику жизни, но чаще мирилось с ней, как мирится фантастика с действительностью, не поднимая вопроса о противоречиях. Фантастическая автобиография Ульриха фон Лихтенштейна[109]* наивно играет ими; роман-формула, в котором выразились отрицательные итоги сословного идеализма.

Когда рыцарство пало как живая сила, спустилось к уровню салона и турнира (Фруассар) или кулачного права, обнаружилась односторонность его этического содержания, и его лирика иссякла в перепевах. Непосредственный реализм народной песни, к которой прислушивался Вальтер фон дер Фогельвейде, не послужил ей источником обновления; Нейдгарт шаржирует ее, создается искусственный род пастурели, вышедший из амёбейных сценок обрядовой поэзии; народностью балуются, играют в paysannerie. Чем-то архаически печальным веет от

---

[a] Благородная, чистая, приятно одетая, хорошо причесанная, вежливая, горделивая, слегка оглядывающаяся по сторонам (*средневерхненем.*).

виртуозных песенок Карла Орлеанского[110*], продолжавшего, в пору английского погрома, играть в головное чувство, воспитанное в сословной замкнутости; и в то же время у другого из последних рыцарских певцов, Освальда фон Волькенштейна[111*], слышится народная, реальная струя. Признаки времени: наследие рыцарской этики и куртуазии переходит в другие руки, усваивается формально или содержательно. Мы входим в новую сословную эволюцию поэзии.

В XIV веке вновь раздается, во Франции и Германии, давно забытая народная песня; ее записывают, ей подражают; нам говорят о возникновении ее особого литературного жанра, к которому примкнула будто бы традиция современной народной песни с ее бытовыми рыцарскими мотивами и фразеологией. Передатчиками могли быть непосредственно бродячие певцы, но, быть может, и культурная буржуазия: она переняла вежество рыцаря, знакома с его лирикой и вместе с тем близка к народу и его песне; то и другое могло объединиться в обиходе буржуазной семьи; в этой-то сфере создались немецкие Hof- и Gesellschaftslieder[a], переселившиеся далее на площадь и в деревню.

Это вызывает ряд вопросов. Несомненно влияние поэзии культурных классов на народную там, где эта двойственность существовала, что было, например, во Франции, Германии и Италии и чего не было у нас; но необходимо отличить, что именно было заимствовано и что вернулось как старое наследие, пережившее на стороне известную культурную эволюцию и только давшее новые формы тому, что было и не забывалось. Когда, например, в XV веке и позже народная немецкая песня и песня народного стиля говорят о завистниках (neider), сплетниках, доносчиках (klaffer), всегда готовых помешать чужому счастью, то это – мотив, навязывавшийся повсюду: о сплетниках, завистниках говорит Катулл, греческие песни о соседях-зложелателях (γείτονες, κακοθελητάδες), русская песня о пересудах, ворогах, которые брешут, как рыцарская лирика о losengiers, lugenaere, merker[b]. Но немецкая народная песня знает и о «служении» даме сердца, девушке, ибо «сюзеренша» исчезла вместе с условиями соответствующего быта:

Ich dient ir frue und ganz mit trewen
Demselben frewelein,
Ich dient ir in allen reien
Biz auf das ende mein[c];

либо:

Mein feins lieb wo1t mich leren
Wie ich im dienen soll[d].

---

[a] Песни, поющиеся при дворе и в обществе (*нем.*).

[b] Клеветники (*прованс.*), лжецы, соглядатаи (*средневерхненем.*).

[c] Я служил ей долго и верно, этой девушке, я служил ей повсюду до смерти (*старонем.*).

[d] Моя милая хотела научить меня, как я ей должен служить (*нем.*).

Отголоски ли это рыцарского служения или выражение отношений, самостоятельно возникших в народном быту на смену тех, которые так ярко отражаются в песнях, например, весеннего цикла? Ответить трудно; еще не написана история мужского идеала любви в народных песнях и быте, стоявших вдалеке от воздействий культурных классов и воспитанного ими чувства. Нам говорят о женской «доле», не о мужской куртуазии. В ней несомненно совершался прогресс, определенный теми или другими условиями. Следующие примеры отведут нас далеко за пределы средневековой европейской лирики, но они не безынтересны с теоретической точки зрения. Нам знаком эротизм, сохранившийся в переживаниях старых весенних обрядов; в течение времени он смягчился до форм более абстрактных и идеальных: церковь преследовала древние русалии, но не отказывала в своем освящении явлениям побратимства и посестримства; народное кумовство связывает явления бытового и церковного порядка. Далее пошел сванетский линтурали, несомненно вышедший из обрядового принятия в род – к формам служения даме, близко напоминающим рыцарское. Линтурали[38] – это обряд, устанавливающий родственные отношения между сваном и сванеткой, замужней или девушкой, и дающий первому право служить последней; отношения понимаются не в смысле побратимства, а как бы между сыном и матерью. Получив согласие дамы, ее родителей или мужа, сван отправляется в означенный вечер в ее дом, в сопровождении друга; его встречают с почетом и угощают; хозяин и все присутствующие поднимают чаши с водкой и просят Бога благословить линтурали; после этого сван преклоняет колена и голову перед дамой и, в знак неизменной преданности, спрашивает: ему ли прикоснуться зубом к ее груди, то есть ему ли быть ее отцом, или ей быть матерью. В последнем случае обожатель расстегивает ей платье и, насыпав на ее грудь соли, прикладывается зубом трижды, повторяя: Ты мать, я сын. Обряд завершается поцелуем, а на другой день обменом подарков, после чего между мужчиной и женщиной устанавливается кровное родство: они бывают друг у друга, даже спят вместе, но пока никто не сомневался в чистоте их отношений. Обычай этот зовется «христианство» (ликрисд); миро, которым помазывали новых родственников, сваны доставали когда-то от своих жрецов, а те получали его от христианских священников.

Прикосновение к груди – символ молочного родства по кормилице или, как здесь, по фиктивной матери; такого рода связь устанавливала и молочное братство и посестримство; символом побратимства[112*], как и средневекового compagnonage и рыцарства, было еще общение крови. Сван и сванетка скрепляли свой союз поцелуем, как клятвой, и поцелуем скреплялись такие же отношения между рыцарем и дамой, ленная присяга – поцелуем и передачей перчатки. Самое название обычая («христианство») указывает на вмешательство церкви, освятившей и более широкие явления побратимства и рыцарского обряда. Везде одни и те же требования нравственной чистоты, готовность к одинаковому искусу: сван и сванетка спят вместе, не помышляя о чем бы то ни было

греховном; провансальские и итальянские дамы XII–XIII веков дозволяли своим поклонникам проводить с ними ночь, обязав их клятвенно не требовать от них ничего, кроме поцелуя. Идеал сюзеренши такая же гарантия неприкосновенности, как фиктивная мать сванетского любовного союза. Невольно подсказывается и еще одна параллель из Gérard de Roussillon[113*]: жена императора Карла отдает свою любовь графу Жерару при свидетелях; символом союза была передача перстня; «и всегда была между ними любовь, и никогда не было ничего дурного».

Народная песня могла отразить те или другие стороны рыцарской лирики, но могла и отдать ей, отражая самостоятельный прогресс народного быта, некоторые основные мотивы, которым оставалось развернуться в обиходе рыцарства и в идеализации «выспренней любви».

На почве буржуазии рыцарскую лирику постигла иная судьба. В Германии горожане овладели ее формами и символами, не ее содержанием; формы они хранят с суеверным почетом, кропотливо разрабатывая их технику в своих песенных цехах; французская поэзия XIV–XV веков вводит и новые поэтические виды, дотоле незнакомые, но все дело сводится к постановке определенных лирических типов, к филигранной чеканке стиха и виртуозному сплетению рифм. Всему этому надо было учиться, поэтическое дело стало цеховой наукой, art et science de rhétorique[a] [114*], не отвечавшей ни веяниям нового времени, ни настроению приютившей поэзию среды. Немецкая буржуазия живет по Домострою; семейная и хозяйственная, деловая и набожная, она настроена к серьезному назиданию и заглядывает в книжки; элемент дидактики и религиозности, уже предъявлявшийся в рыцарской и духовной лирике, выступает теперь на первый план; культу дамы нет места в жизни. В конце XIV и начале XV века Иоган Хадлауб[115*] рассказывает о своей любви, зародившейся с детских лет, как в дантовской Vita Nuova; это – переживание рыцарской формулы; муки любви для Хадлауба то же, что непосильный труд угольщика или повозчика. Либо поднимается педантский спор между мейстером Фрауенлобом и Регенбогеном[116*]: какое название почетнее – Weib или Frau?[b] – В противоречиях содержания и формы – причины обеднения поэзии в Германии и Франции XIV–XV веков; во Франции оно ощущается не столь резко, многое искупает Виллон, поэт городской богемы, но немецкий Meistergesang производит впечатление почтенного буржуа в потертой салонной одежде. – На почве Италии, среди горожан, богатых образовательным преданием, развивавшим самосознание личности, при эстетическом досуге и не увядавшем античном культе красоты, возможно было усвоение форм и идеалов: сицилианская лирика, отблеск провансальской, перекочевала в Тоскану, восприняла здесь реализм народной песни и настроения классической культуры, и из этой весенней встречи вышел il dolce stil nuovo[117*] , Данте и Петрарка. «Canzoniere» такой же нереальный ро-

[a] Искусство и наука риторики (*франц.*).

[b] Женщина – дама (*нем.*).

ман[118*], как любовные признания средневековых поэтов; Лаура такой же тип, в котором слились многие, живые и фантастические Лауры: поэтическое обобщение всего, что поэт пережил и способен был пережить в области своего аффекта. Но этот аффект стал содержательнее, тоньше, разнообразнее; тип женщины оживает чем-то, что мы назовем личным началом. Возрождение повторило чудо Пигмалиона. Начинается новое групповое выделение, надолго определившее содержание и формы лирики европейской.

VIII

Эпос и лирика представились нам следствиями разложения древнего обрядового хора; драма, в первых своих художественных проявлениях, сохранила весь его синкретизм, моменты действа, сказа, диалога, но в формах, упроченных культом, и с содержанием мифа, объединившего массу анимистических и демонических представлений, расплывающихся и не дающих обхвата[119*]. Культовая традиция определила большую устойчивость хоровой, потребовала и постоянных исполнителей: не всем дано было знать разнообразие мифов, и обряд, который отбывался родом, держась в предании старших, переходил в ведение профессиональных людей, жрецов. Они знают молитвы, гимны, сказывают миф или и представляют его; маски старых подражательных игр служат новой цели: в их личинах выступают действующие лица религиозного сказания, боги и герои, в чередовании речитатива, диалога и хорового припева.

Так можно теоретически представить себе развитие драмы. Выход из культа будет моментом ее художественного зарождения; условия художественности – в очеловеченном и человечном содержании мифа, плодящем духовные интересы, ставящем вопросы нравственного порядка, внутренней борьбы, судьбы и ответственности.

Такова греческая трагедия. Иначе сложится драматическое действо, вышедшее из обрядового хора: оно ограничится мифологическою или эпическою темой, разбитой на диалоги, с аккомпанементом хора и пляски (Индия), либо разовьет, в непосредственной близости к обряду, ряд бытовых сценок, слабо связанных или и не связанных его нитью. Таков тип ателлан и южноитальянского мима. На всех стадиях этого развития мы встретим следы старого хорового состава, иногда более ясные там, где мы всего менее их ожидаем, запутанные там, где, казалось бы, близость к обрядовому источнику должна была гарантировать их большую сохранность. Вмешательство постороннего предания затемняет порой ход естественной эволюции, но везде ставятся вопросы, бросающие на нее свет. Укажу хотя бы на различия в общественном положении актеров.

Начну с сибирской «медвежьей драмы»: она всего ближе к началу развития, еще колеблется между обрядом и культом.

Празднества в честь медведя принадлежат к распространенным среди инородцев Западной и Восточной Сибири, у гиляков, айнов[120*] и др.;

связаны они с обычным у них почитанием медведя как существа, одаренного божественной силой и мудростью, сына неба или верховного бога (остяки, вогулы[121*]); с древним, некогда широко раскинутым, во всяком случае доэллинским культом, удержавшимся в обиходе аттических Бравроний[122*], в залежах европейских поверий и суеверий, новых и старых, вызывавших когда-то обличения церкви[39]. Что сохранилось в Европе как отрывочные переживания, вошло эпизодически в состав греческого очеловеченного мифа, то объединяется для нас на инородческой почве в самостоятельный цикл верований и обрядов, в их различных этапах, от охотничьего праздника с подражательной игрой до культового действа с божественным героем-медведем в его центре.

Ибо медведь – зверь священный, говорит предание. Жил он когда-то у Нуми-Торум[123*], на небе, в золотом его доме, в переднем углу на кухне. Раз Нуми пошел на охоту; удаляясь, запер медведя, предупредив его, чтобы он дверей не ломал, а сидел бы дома. Сидел медведь, надоело ему; подошел к дверям, попробовал их – заперты; стал напирать, замок и сломался; испугался сначала, но потом видит – бога нет; вышел из дому и отправился гулять. Гулял долго – все одно и то же: лесу нет, одна только трава; скучно стало; вдруг видит божьих лошадей, побежал к ним, хотел с ними поиграть, а те испугались и бросились в сторону, он за ними. Вдруг оглянулся; смотрит – яма, внизу виднеются многочисленные леса и воды; захотелось ему туда, а нельзя, дороги нет. Бился медведь долго, но ничего не добился; рассердился, пошел домой и по дороге стал все ломать; приходит и прежде всего разорвал свою постель. Вдруг слышит – возвращается бог, подходит к дому и так сильно отрясает лыжи, что сам говорит: «Если бы не сын мне их делал, давно бы они у меня сломались». Входит в дом, видит беспорядок, спрашивает медведя, уже смирно сидевшего в углу: «Это что?» Тот волей-неволей должен был сознаться, как все было, только извинил себя тем, что ему уж очень надоело сидеть, он и пошел. Рассердился на него бог, обругал его, затем надел фартук и стал из старых ножей, топоров, лопат приготовлять цепь, длинную, в триста сажен, сделал затем из бересты люльку, посадил туда медведя, который во все время приготовительных работ дрожал от страху, и подвел его к отверстию, виденному медведем; спустил туда люльку и подвесил ее так, чтобы она земли не касалась, и ветер свободно качал ее из стороны в сторону, для чего поднял сильную бурю. От этого медведя закачало до того, что когда бог на третий день подошел к отверстию и спросил медведя, каково ему живется, он немедленно сказал: «Как тебе не стыдно надо мной смеяться? Я и так чуть жив!» После этого бог смиловался и говорит: «Это я тебе в наказанье. Теперь же я исполню твое желание, спущу тебя на землю, только смотри, не ешь ничего из человеческих амбаров, а то отощаешь и погибнешь; если исполнишь приказание – то будешь жирным; поручить тебе рыбу и другие запасы в амбарах нельзя, потому что ты будешь их разорять и даже людей убивать».

Спустился медведь, обещая исполнить приказание, но лишь только увидел человеческий амбар, как взломал его и стал есть все, что там толь-

ко было. Следствия такого непослушания обнаружились скоро: он отощал до того, что еле стал ходить. Увидала его раз росомаха, спросила, отчего он такой худой, и посоветовала быть послушным; лишь только он исправился и перестал трогать человеческие запасы, опять стал жирным. На зиму он сделал себе по указанию бога дом-берлогу в земле и питался тем, что сосал особый комочек, полученный им от бога при опускании его на землю. Жил он так долго, питаясь ягодами и корнями, но и ему настал конец: раз увидал его богатырь Узын-одыр-пых, убил его и даже наглумился над ним, употребив передние лапы как метелки для пола и очага, задние – как лопатки, а всей шкурой стал замыкать чувал. Оскорбилась на это тень медведя, пошла в лес и привела с собой новых десять медведей. Богатырь перебил их, а затем и других, приведенных поочередно в количестве 20, 30 и 40. Тогда пришел 51 медведь, из которых последний был пестрый. Это был именно тот, которого спустили с неба: Нуми-Торум позволил его тени принять прежний вид и быть вечным обитателем земли, почему его и до сих пор видят иногда на Урале. Богатырь 50 медведей убил, но пестрого одолеть не мог; испуганный, он спрятался в амбар, потом в дом, но медведь разметал то и другое. Запросил тут богатырь прощения: «Не знал я, что богом положено почитать медведей, да по правде сказать, и теперь не совсем верю; если хочешь это доказать, съешь этот топор». Думал он, что медведь обломает себе все зубы, но этого не случилось: топор был весь изгрызен, а богатырь, несмотря на обещание жить мирно, растерзан.

О происхождении приведенных медведей рассказывается легенда, знакомая и по другим, европейским версиям: о человеке, обращенном в медведя силой проклятия. Будто в одном селении на земле жила женщина с сыном, который был так силен, что еще в малолетстве, с кем ни начинал играть, непременно всякого обидит, а иногда и убьет. Мать просила его, приказывала быть осторожным, наконец, выведенная из терпения, прокляла. Бог услышал это проклятие; раз, когда парень пошел гулять, и собаки стали бросаться на него с страшным лаем, он увидел, оглядев себя, что стал медведем. Когда он вернулся домой, и мать бросилась от него бежать, он остановил ее и назвался; стала она плакать и просить бога о прощении, затем принялась упрекать сына, зачем довел он ее до того, что она его прокляла. Рассердился он тут, зарычал: «Молчи, если бы ты не была мне матерью, я растерзал бы тебя!» Поцеловал ее и ушел навсегда в лес, где нашел себе подругу из богатырских дочерей, превращенную в медведицу за избиение, по злости, всех своих братьев; зажил он с нею и прижил детей, так что теперь медведи являются потомками той четы. Как и спущенного с неба, так и превращенных Нуми-Торум сделал представителями истины и справедливости на земле: «Ешьте только тех людей и тот скот, которые в чем-либо провинились и на которых вам будет указано, других же не трогайте, ибо сами погибнете». Не мудрено поэтому, что всякий, сознающий за собою грех, невольно дрожит при встрече с медведем; тем не менее всякий стремится на охоту за ним, хотя и со страхом, но вместе и с тайною надеждой, что бог пош-

лет ему такого медведя, который согрешил чем-нибудь и которого бог решил наказать, а исполнителем этого наказания изберет его, угодного себе человека. Кроме того, бог разрешил медведю мстить тем людям, которые при жизни или по смерти будут над ними насмехаться или оказывать малое почтение: хотя и убитый, он все видит и слышит; вот почему каждый инородец, убивший медведя, бьется изо всех сил, чтобы только доказать, что он любит и уважает его, рассчитывая, что все знаки проявления этих чувств вознаградятся ему потом сторицею; задобривает он его, извиняется, что убил, говоря: «Ты прости меня и не суди строго, ведь убил тебя не я, а русский: от него я получил ружье, порох, свинец, я же тебя всегда любил и уважал и в доказательство этого устрою празднество в твою честь».

Таковы представления о божественном медведе; их двойственность указывает на среду, не вышедшую еще из борьбы с природой, не выяснившую себе нравственных принципов в постоянной борьбе животного страха с животным же эгоизмом. В небе царит Нуми-Торум и водворяет истину и справедливость, но они понимаются наивно-лицемерно: медведю позволено пожирать лишь тех, кто чем-нибудь погрешил, как наш Юрий указывает волкам «повеленную» им добычу; и наоборот, туземец успокаивает себя, что также убил повинного в чем-нибудь зверя. Его боятся, клянутся над его лапой и мордой, женщины, обходя его след, оставляют на нем, в виде жертвы, хотя бы несколько волос, а убив, заверяют в любви, и сами боги приходят увериться, какой почет воздают ему люди. В сценах медвежьего праздника они являются эпизодически; его драматизм вырос в преданиях териоморфического обряда и культа.

Главная охота на медведя, «хозяина земляного дома», бывает осенью, но и весною и летом. Когда медведь убит в берлоге, его вытаскивают, закидывая обязательно аркан на шею, и начинают бросаться снегом или мхом и землею, с целью взаимного очищения. Затем уже приступают к снятию шкуры, для чего предварительно на грудь и брюхо убитого зверя кладут пять или четыре (если убитая – самка) поперечные палочки, означающие застежки верхней одежды (ягушки), которые разрезают, как будто развязывают застежки: представление, напоминающее обутого теленка дионисовского обряда на Тенедосе. Сдирают шкуру со всего тела, за исключением головы и передних лап, где оставляют ее с конца пальцев до костевых сгибов. Когда шкуру и мясо привезут в дом, женщины устраивают в переднем углу, как наиболее почетном месте, ложе для убитого: шкура расстилается на скамье или нарах, под нее подкладывают деревянные перекладины, три для самца, две для самки; морда располагается между лап, и перед нею ставят несколько оленьих изображений из хлеба или бересты; на глазах прикрепляются серебряные монеты, на конец морды надевается берестяной кружок, на пальцы кольца, если убитая самка, монеты и намордник, потому что женщины недостойны смотреть медведю в глаза и целовать его в губы, что проделывают мужчины, а если целуют, то через платок; поэтому они и лицо закрывают

платком, когда увидят медведя. Когда его вносят в жилье, под порог обыкновенно кладут топор.

Затем приготовляют все к празднеству, совершаемому всегда по ночам, так как боги преимущественно в это время посещают землю и таким образом могут видеть, как почитается тень убитого зверя. Очищают помещение в жилье, достают из запасов рыбу и мясо, водку и табак; дают знать соседям о счастливой охоте. Собирается иногда до 60–100 человек, приглашенных или нет. Празднества продолжаются не менее трех дней, если убитый – молодой медведь, четырех, если самка, пяти, если самец, но нередко празднуют двенадцать ночей, смотря по состоятельности охотника. Если под конец у хозяина не хватит запасов, соседи приносят, что могут, без отдачи. Иногда шкура переносится в другой дом, даже неучастника охоты, если он человек со средствами.

Сходятся и съезжаются в сумерки. Охотник, убивший медведя, сидит у него по правой стороне и левую руку держит у него на шее; по левую сидят играющие на сангульдане, музыкальном инструменте в виде длинного узкого ящика, обыкновенно из ели, с пятью струнами, большею частью из оленьих жил; при игре его кладут на колени и перебирают струны сразу обеими руками, причем звук получается в высшей степени мягкий и мелодичный. Все одеты в лучшие одежды; всякого, в первый раз вступающего в дом, где лежит медвежья шкура, обливают водой или осыпают снегом, с целью очищения; входящие прикладываются к медведю, а кому случится выйти из помещения, тот выходит, пятясь.

Празднество заключается в пении, пляске, представлениях и угощении. Представляют всегда мужчины; если надо изобразить женщину, то надевают женский костюм и стараются, по мере возможности, подражать женщине в походке, голосе и движениях. Число участвующих редко бывает более трех; они всегда надевают на лицо маски, преимущественно берестяные и редко деревянные, большей частью грубоватой формы; на этих масках красною краской (нэрп) или котельною сажей делаются брови, усы и борода; иногда к носу или к подбородку подвязываются какие-нибудь кружочки и треугольники и т. д., причем носы делаются самые уродливые. Назначение масок – скрывать лица играющих от медведя, потому будто бы, что хотя он и любит увеселения, но не терпит нахальства, оттого и нельзя плясать, смотря ему в глаза. Костюмы играющих обычные, только несколько измененные, вывернутые, с приделанным горбом, и т. д.; говорят обыкновенно не своим голосом, и хотя все присутствующие, по крайней мере теперь, отлично знают, кто играет и кто как одет, ни один из них не может называть участвующих их именами, а какими-нибудь вымышленными; даже участники, по отношению друг к другу, строго это соблюдают. Говорить и делать им разрешается положительно все: их личность на время представления забывается и даже не вспоминается после, остается только слава хорошего актера, и эта свобода доходит до того, что какой-нибудь родовой старшина, который строго наказал бы в иное время человека, осмелившегося указывать на

его поборы и непохвальные деяния, теперь должен наряду со всеми выслушивать все насмешки и нападки, иногда в высшей степени меткие, не смея ничем их остановить. Подобные остроты бывают направлены и на других присутствующих, которых пародируют на сцене, и на это сердиться не полагается, артисты пользуются полною свободой движений и выражений, потому что считаются не простыми людьми, а особенными, способными принимать вид того или другого представляемого ими лица. Царит грубая шутка, цинические выходки, и публика принимает в ней живое участие, вступая в разговор с актерами.

Всякая ночь начинается с пения: трое мужчин в шапках, или вообще с покрытою головой, становятся перед медведем, отвесив ему низкий поклон, берутся мизинцами за руки и, все время размахивая ими, начинают петь. При окончании каждой песни один из почетных гостей, сидящий по левую руку от медведя, звонит в колоколец, либо ударяет палкой в металлическую доску, после чего делается короткий промежуток для отдыха певцов, и следует вторая песня и т. д.; если убитый медведь самец, то поют иногда до 5-ти песен, при самке до 4-х, при маленьком медведе ограничиваются и двумя, но обыкновенно бывает три.

Песнями кончается первая половина ночи, после чего следует угощение хозяином всех присутствующих. Вторая половина состоит из представления отдельных сцен вперемежку с плясками.

Во время пения музыки не бывает, все молчат и слушают с глубоким вниманием; поют без масок и костюмов, поющие иногда меняются местами, так как поет главным образом лишь стоящий в средине, остальные ему подтягивают; когда средний устает, его заменяет или один из крайних, или кто-нибудь из присутствующих.

Мотив песен довольно разнообразный, то живой, то медленный, то страстный, то монотонный, то веселый, то грустный. После окончания последней песни певцы иногда сами начинают плясать, только под музыку, взяв в обе руки по платку, которым постоянно машут. Поют про медведя, как он гулял по лесу, как нашел себе подругу, как сделал берлогу; про его прежнюю жизнь на небе и на земле; про богатырей и прежнее славное время, когда не было пришельцев и всего было вдоволь – и зверя, и птицы, и рыбы; поют про богов, про их любовь и ненависть друг к другу и их отношение к людям. Пляски промеж песен приноровлены к их содержанию, подражательные: если поют про медведя, то подражают ему, если про леших (мэнквов), то им, с сильными телодвижениями, присвистом, топотом, как то делают, по мнению инородцев, лесные божества. При начале и окончании каждой пляски, песни и представления отдают низкий поклон медведю, как при входе в жилье. Между отдельными сценами пляшут не только мужчины, но и женщины с детьми, закрывая лицо платком и втягивая руки в рукава, чтобы не показать медведю нагого тела; во время пляски у женщин руки всегда согнуты в локтях и немного приподняты пальцами кверху; они поднимают их и опускают в такт музыке. После каждой сцены представляющие немного пляшут, но затем их заменяют другие.

Когда в последнюю ночь выносят шкуру медведя, убивший его спрашивает его вслух или на ухо, скоро ли и кем будет опять убит медведь, причем называет охотника по имени; если скажет верно, то шкура поднимается с места легко. Происходят и другие гадания.

Шкуру выносят в тундру или лес, но женщины при этом не участвуют; они бросаются снегом или обливаются водой и варят предоставленный им медвежий зад; остальное мясо уже съедено на празднестве, мужчины в поле готовят себе голову, сердце и лапы; костей не дробят, а разнимают по суставам. Все ненужное от туши бросают в огонь, а череп вешают на дерево в уверенности, что медведь в благодарность за оказанные ему почести будет приносить счастье всем присутствующим на празднестве.

Представлений, сопровождающих медвежье празднество, бывает по несколько на каждую ночь; на последнюю приходятся обязательно такие, где действующими лицами выступают боги, призываемые как бы в свидетельство хорошего обращения с медведем. В центре, очевидно, стоял он, основой была охотничья мимическая игра, разнообразившаяся в своих эпизодах, но сюжеты ее постепенно разрастались, мимика касалась других сторон быта, переходила в паясничество; вторгались схемы сказки и потешные, бытовые, заставляющие забывать о серьезной сути празднества.

Начнем с медведя.

Входят на лыжах, как бы издалека, трое мужчин, видят много собравшегося народа, удивляются и спрашивают, что их сюда привело. Один из зрителей отвечает: разве они не знают, что такой-то убил медведя, шкура его лежит тут же в помещении, а они собрались воздать ему последний долг? Пришедшие вначале не понимают, смешивают слова, острят, но затем, увидев шкуру, бросаются к выходу, давя друг друга; их уговаривают, останавливают, они понемногу начинают подходить, но все-таки дрожат, несколько раз опять убегают, двое даже не возвращаются, а третий остается и со страхом и трепетом подходит к медвежьей шкуре и осторожно целует морду.

В другой сценке два охотника набрели на берлогу; они никогда не видали медведя, но одна умная старуха научает их, что это за зверь, которого они добывают и свежуют. Медведя представляет дубинка, покрытая малицей.

Либо является на лыжах инородец-хвастун: он никого не боится, для него нет ничего страшного. Видит медведя, спрашивает, что это такое; ему говорят, что это зверь священный, а он бьет его по щеке. Зрители в ужасе, предсказывают ему всякие несчастия, а он и в ус себе не дует и продолжает храбриться. Вдруг он останавливается на полуслове, оборачивается, смотрит себе под ноги. Что с ним? спрашивают его; он ничего не видит, но к чему-то прислушивается, оглядывается и, наконец, обратясь к зрителям, просит спасти его от врагов, которые бегают у него промеж ног. Все вглядываются, видят небольшую мышь и смеются; но пришедшему от того не легче, он просит защиты, падает на

колени и молит убить мышь и дать ему пожить еще немного. При этом он сознается, что всего боится и далеко не так храбр, как говорит. Зрители прощают, и начинается общая пляска.

Отец, мать и сын плывут на лодке по реке. Сын выпросился на берег, объелся черемухи и умер. Стали его старики продувать спереди и сзади, но ничего не помогло. Отец сделал гроб и пошел с ним отыскивать укромное для него место; идет и поет про то, как раз один старик заблудился в лесу, как незаметно провалился в медвежью берлогу и как ему, испуганному, медведь стал давать в руки какой-то комок; слышал он от стариков, что бог медведям на зиму дал комок, который тот и сосет всю зимнюю пору и таким образом не умирает с голоду. Стал старик лизать свой комок, полизал и заснул. Через некоторое время проснулся и вновь полизал, повернулся на другой бок и проснулся лишь тогда, когда под него стала течь вода. Видит, весна настала, берлога покрыта водой, а медведя и след простыл. Вышел из берлоги и думает, куда ему идти; вдруг видит вдали медведя, который манит его к себе; пошел за ним и через несколько времени вышел на дорогу, по которой и добрался до дому. – Пока старик пел эту песню, не замечал усталости, неся гроб; потом сел отдохнуть, вынул сына из гроба, отрубил ему ноги и понес; затем поочередно, когда тяжело становилось, он отрубает ему туловище, руки по локти, голову, а затем бросил и все остальное; остался только гроб. Приходит старик на место, а жена, обогнав его, уже там; захотелось ей еще раз взглянуть на сына, а в гробу его нет. Муж показывает удивленное лицо и говорит, что, наверно, Нуми-Торум взял их сына на небо; жена верит и, на радостях, начинает плясать вместе с мужем.

В других сценах женщина выделывает шкуру соболя и при этом поет, как соболь живет в лесу, выводит детей, учит их ловить добычу и избегать западней. Либо изображается вор на рыбном самолове, попавшийся на крючок; человек, принимающий свою тень за нечто живое, удивляющийся ее подражательным движениям; отмахивающийся во сне от комаров.

Затем мы вступаем в область анекдота и бытовой шутки. Самоед увозит жену остяка, у которого был в гостях, опьянив его особым напитком из мухоморов. Либо молодой инородец посватался за дочь старика, жившего неподалеку, но ни разу не удавалось ему увидеть ее лицо, потому что она постоянно закрывалась платком. Взмолился он к Нуми-Торум и просит помочь горю. Поехал он опять; как поднимется ветер, сорвал платок с девушки, и жених ахнул, увидев ее безобразие. Он повернул лодку и давай грести; гребет и оглядывается, не нагоняют ли его, и дома еще отплевывается и насмехается над собой и невестой, а бога благодарит за спасение от такой жены.

В одной пьесе выведен дурак, младший из обычной в сказках троицы братьев. Попросился он с ними на охоту и все делает навыворот. Не умеет навьючить нарту, тянет ее в обратную сторону, когда ее потащили братья; ему велят снег разбирать, а он стал в лицо бросать; велят

дров нарубить, а он им ноги попортил; попортил и ужин. Поколотили его братья. Когда на другой день они пошли лесовать, младший стал потихоньку делать сангульдан. Вечером братья принесли кто соболей, кто белок, а младший рассказал, что у него глаза разбежались, столько он увидел зверя, да не удалось ничего убить. С ужином повторилось то же; пришлось братьям поесть одной сухой рыбы. Когда они снова ушли на охоту, дурачок доделал сангульдан и спрятал в снег; на другой день, оставшись дома один, он играл на нем вплоть до рассвета. Побежал на ночлег, а братья уже спят; на следующий раз он проиграл всю ночь; стали его искать братья, не медведь ли его съел; вдруг один из них слышит: кто-то вдали играет. Свистнул другому брату, но этот свист услыхал и играющий, испугался, бросился прятать свой сангульдан, но зрители уверяют его, что то не свист, а ветер; при втором свисте его успокоили, что то скрипнули его лыжи. Наконец братья подкрались, схватили дурачка и стали требовать сангульдан. Вначале он не отдавал, потом уступил; принялись они играть – ничего не выходит, а когда заиграл младший, так заиграл, что все пустились в пляс.

Я счел нужным подробнее остановиться на описании медвежьего праздника, потому что на нем можно рельефно проследить зарождение культовой драмы (если позволено применить это название к сценическим эпизодам, приведенным выше) из обрядового хора, назначенного повлиять на успешность охоты. В основе это такое же мимическое действо, как «буйволовая пляска» североамериканских индейцев, привлекающая буйволов на оставленные ими равнины; напомню такую же австралийскую игру, изображающую облаву на стадо, охоту за зверем, свежевание туши и т. д.; одна из сценок медвежьей драмы представляет аналогическое содержание. Древние драматические части обряда еще легко выделимы из-под позднейших наслоений: хор, с солистом во главе, пел про медведя, про его жизнь в лесу и на небе и т. п.; пел, подражая в пляске его телодвижениям. К этим сюжетам песен пристали другие, сродные, и границы мимического действа расширились; то и другое дало содержание отдельным сценам, с особыми исполнителями, актерами. Они не профессиональные, и ничто, по-видимому, не указывает на их специальную связь с культом; между отдельными сценами они сами пляшут, что, быть может, указывает на их отношения к пляшущему хору, из которого и выродилась сценическая часть обряда; они в постоянном общении с зрителями, вмешивающимися в их действо. И вместе с тем они поставлены как-то особо, принимают на время игры новые имена, считаются не простыми людьми, а способными представлять другое лицо, может быть, вернее: являться другим лицом, богом, демоном. Мимическое действо имело целью вызвать участие в людских делах нездешней силы, и можно представить себе, что в раннюю пору культовой драмы грань между подражанием и объектом терялась, драма становилась заговором в лицах, на что я указал уже, говоря о начатках религиозной драмы у некультурных народов. Оттуда употребление масок: они могли служить целям подража-

ния, затем культа, выделяя известные лица из общения толпы: если нам говорят, что маски медвежьей драмы назначены скрыть лица играющих от медведя, не любящего нахальства, то такое объяснение едва ли не позднее, этиологическое. На точке зрения такого отождествления становится понятною и свобода слова, безвозбранно предоставленная актерам и удержавшаяся за ними по наследству.

Этот элемент мы встретим в культовых началах греческой драмы и в южноиндийском аграрном обряде в честь местной сельской богини. Обряд этот состоит в животных жертвах, между прочим, в заклании священного буйвола; в нем участвуют и брахманы, но руководят им туземцы не арийского происхождения, парии и другие презренные у брахманов касты; являются и танцовщицы из касты париев, Asádi или Dásasi, служащие во храме богини, при них музыкант, Ранига, играющий роль скомороха, буффона. Когда в последний день праздника совершался торжественный обход общинных полей, с преднесением изображения богини и буйволовой головы, наступал момент разнузданности, сменявший серьезные моменты культа: Ранига осыпал нареканиями богиню и власти, деревенского старшину и всякого встречного, так что от него откупались какою-нибудь мелкою подачкой; парии и Asádi нападали на самых почтенных обывателей, на брахманов, лингаитов и замандаров, танцовщицы вскакивали им на плечи, пастухи били в барабаны. Все это служило катарсису чувства, приподнятого торжественным актом и разнузданно выражавшегося в противоречиях; зародилось в связи с культом, заражало зрителей и принимало иной традиционный колорит: в Элевзисе[124*], во время празднования мистерий, когда предшествовавшая им процессия проходила по мосту на Кефиссе, колкости и язвительные насмешки сыпались на ее участников; фаллофоры[125*] дионисовского обряда – носители бесцельной шутки, но и сатиры, не участники культа, а зрители из толпы, за ними свобода слова; материал для зарождения греческой комедии.

Изучение народной обрядности современной Индии в ее драматических элементах, вероятно, прольет свет на начала индийской драмы в ее отношениях к культу и, вместе, на развитие эпоса; то и другое вызывает немало теоретических вопросов. И здесь точкой отправления была поэзия хорового обряда с мимическою пляской, песней-сказом и диалогом. «Пляска приятна богам, ее бесконечно свободные движения как бы воспроизводят мировую гармонию; под ее вечный лад пляшет властелин, пляшет Ума» (Mâlavikâgnimitra 4). Шива – плясун, это его особенность и, вместе с тем, он патрон актеров; санскритское название для драмы: nâtya указывает на такой синкретизм; lâsya = пляска обнимает понятие песни и речитатива. Соединение всех трех хорических элементов встречается на почве культа : некоторые гимны «Ригведы» построены амёбейно, с чередованием хоров или певцов; число перепевающихся не превышает трех. В одном гимне Индра беседует с марутами, и в конце вторгается певец, слагатель песни. Такие гимны стояли вне культового обихода, их ставили в особую категорию диало-

гов, легендарных рассказов; Ольденберг предполагает, что в основе лежал рассказ такого именно содержания, не получивший определенной поэтической формы, но он забыт, сохранились лишь диалоги действующих лиц, богов и святых, обработанные рапсодом. Именно указание, что такого рода гимны стояли вне культа, говорит, быть может, за их более древнее происхождение: я имею в виду один из моментов выделения эпической песни из чередования певцов обрядового хора, сменявших друг друга и диалогически развивавших одну какую-нибудь традиционную тему, не входя в подробности, не гоняясь за связью легенды, всем понятной из суггестивных недомолвок лирико-эпической песни. Мы знаем уже, что индийский эпос исполнялся в таком именно чередовании[40]; соответствующие диалогические гимны «Ригведы» были бы доказательством раннего вторжения в культ эпическо-драматического сказа, сложившегося до культового обихода. С точки зрения обособившегося драматического рода, имя эпического, дружинного певца, сказывавшего диалогически, естественно переходило к значению игреца, актера; некоторые жанры индийской драмы, вроде vyagoga, не что иное, как легенда, вначале воинственного содержания, разбитая на сцены; один из условных говоров, употребляемых в драме классической поры, mâgadhî̃, ведет, быть может, свое начало от mâgadhas, древних эпических певцов, славившихся по всей Индии.

То, что мы можем назвать типом индийской драмы, как она сложилась до Калидасы, сводится, в сущности, к такой же обработке эпического сюжета с лирическими партиями, участием музыки и мимической пляски. Если все это не привело к драматической разработке положений и характеров, то это зависело от сущности индийского миросозерцания, не знающего психической борьбы, а только силу предопределения, увлекающего человека к той или другой участи в силу его заслуг или проступков. Здесь распутие индийского и греческого драматического развития; в данном случае дело не в этом: мы в начале эволюции форм, и вопрос идет об отношениях драмы к культу, в чем мы усмотрели одно из условий ее художественного роста.

Между диалогическими гимнами «Ригведы» и явлением драмы нет видимой преемственности; утрачены посредствующие звенья на местных диалектах, оставивших свои следы в технике классической поры и в искусственных, диалектически окрашенных говорах, обязательных для актеров, исполнявших низменные роли. Особое значение в этой праистории драмы дается области Çurasena'ов, где возникла и развилась религия Кришны, и его поэтическая легенда питала хоровое, мимическое действо. Один из эпизодов Harivamça'ы переносит нас на почву хора и к воспоминаниям орхестически исполнявшихся греческих мифов: апсарасы пляшут под звуки инструментов, другие поют, жестикулируя, сплетают хоровод (râsa), изобретенный Кришной, подражая языку, одежде той или другой стороны, изображая телодвижениями смерть Камсы и Праламбы и другие подвиги Кришны, тогда как Муни Нарада вторгается порой в их круг, всклокочив волосы, и сме-

шит зрителей комическими выходками, представляя их в лицах и передразнивая.

Другой эпизод той же поэмы знакомит нас с очертаниями уже сложившейся регулярной драмы, с началами натаки: сын Кришны с товарищами является во дворец демона Vajranâbha'ы под видом актеров; они распределяют между собою роли героя, шута, режиссера и др.; сюжеты взяты из циклов Рамаяны и Куверы; представление происходит во время празднества Kâla'ы в нарочно устроенном для того театре.

Натака – типическая форма индийской художественной драмы; практика и поэтика, разработанная до мелочей, подвела под педантические правила такие формы народного хорового действа, которые мы вправе вменить его доклассическому, областному развитию, опираясь на параллели, знакомые нам из хоровых игр, еще бытующих среди некультурных народов. Укажу, между прочим, на значение дирижера, сказывающего молитву, являющегося в прологе и в главной партии драмы, которою он руководит, выводя на сцену то или другое лицо, объясняя зрителям ход пьесы, досказывая его. Таких руководителей мы встречали в народных мимических действах и началах театра[41]; они выработались из древнего хорового корифея. Молитва, благословение в начале пьесы, nandi, вводит драму в оборот культа; в Бенгале молитву поет теперь хор. За нею следует другая, обращенная к богу, которому празднуют, с упоминанием в ней соответствующего времени года: быть может, архаическое указание на древнюю приуроченность действа к календарному обряду. К этому присоединяется ряд других религиозных формул, когда, например, актер приступает к гримировке и т. п. Драма вошла в храм, разыгрывается в нем перед статуей божества; вышла ли она из культового обихода или только примкнула к нему из сложившейся на стороне хоровой игры – вот вопрос, возбуждаемый общественным положением ее исполнителей. Тесная связь греческой драмы с породившим ее культом продолжается и в эпоху ее расцвета: драма была почестью, которую народ воздавал одному из своих божеств; священный характер действа отразился и на положении актеров: их профессия не заподозрена, они пользуются почетом, нередко являются в роли послов и т. п. Иначе в Индии и Китае: китайские лицедеи представляют при храмах эпизоды из жития Будды, но их профессия считается презренною, в Индии их каста из низших, брахманы не общаются с ними, не могут принимать от них пищи, разве в случае большой крайности; они слывут обжорами, их жены распутницами, которыми торгуют мужья; их можно бить, и их свидетельство не принимается на суде. Между тем они должны были обладать известным образованием, знанием литературного языка; иные водят дружбу с поэтами, вхожи ко двору. Если принять в расчет почет, которым окружены были в Индии эпические певцы, бхараты, положение актеров выяснится исторически: они не сложились в профессиональных носителей дружинных воспоминаний и не крепки культу, а примкнули к нему с практикой хоровой игры, как лицедеи, которых призывали для целей религиозного торжества.

При гипотезе диалектических народных начал индийской драмы такое объяснение представляется вероятным: как брахманы присутствовали на празднестве сельской богини, отбывавшемся париями, так элементы народной игры воспринимались под сень храма, тогда как над ее исполнителями продолжало тяготеть иго касты.

Именно социальное положение актеров заставляет нас обратиться теперь же к началам римской драмы, расцвет которой совершился под влиянием и по стезям греческой. Я имею в виду народные начала, запутанные посторонними воздействиями, действительными или легендарными. Аналогические явления в истории драмы вообще позволят нам разобраться в этом пестром смешении.

У нас есть сведения о римских религиозных действах драматического характера, люстрационных (Луперкалии), аграрных, мимических, заговорных (Ambarvailia) и т. п. Были и хоровые игры, с участием музыки, импровизованных песен, сказа и пляски, без выясненного плана: древняя сатура, настроение которой характеризуется литературным родом сатиры, выработавшимся из нее, как греческая элегия вышла из обрядового причитания; между этою сатирой и греко-итальянскими σάτυροι нет ни этимологической, ни генетической связи; возможен лишь вопрос о позднейшем влиянии. Из хорового действа мы всюду предположили выход к песенкам амёбейного характера, сатирического содержания (opprobria rustica), которыми обменивались встарь (agricolae prisci) в праздник виноградного сбора и жатвы (condita post frumenta, Hor. Epist. 2, 1, 139). Говорят, что песенки такого рода, фесценнины, занесены были из этрусского города Fescennium; я склонен понять это таким образом, что там они могли стать цельным, модным жанром и, как таковые, повлиять на формы, уже естественно развивавшиеся по стезям народной хоровой поэзии. Амёбейность создает драматизм, типы, участвующие в бытовых сценках. И здесь нам говорят о таком же перенесении, которое мы понимаем как усвоение чужого, более совершенного, своим встречным преданием. В Южной Италии, греческой и осской, из хоровой игры вышли интермедии с комическими масками, ателланы и мимы, предания которых разнесут единоличные потешники, гилароды, мимоды и т. п., уже встретившиеся нам на путях драматического развития[42]. Ателланы и мимы переселились в Рим; обрядовые начала первых несомненны: они освоились на новой почве и вызвали подражания, а между тем еще в эпоху Августа их исполняли на осском языке при каком-то культовом действе.

С этими материалами в руках мы можем обратиться к показанию Ливия (VII, 2), передающего какой-нибудь древний источник, о началах римских ludi scenici[a]. Повод к ним религиозный: рассказывается, что когда в 364 году до н. э. настало моровое поветрие, вызваны были из Этрурии жрецы, ludiones, с целью умилостивить гнев неба; они плясали молча, без мимики, которая выражала бы содержание танца,

[a] Сценические игры (*лат.*).

но с движениями, не лишенными изящества, под звуки флейты. Это нововведение понравилось: римская молодежь стала подражать захожей пляске, приноровив к ней принцип народных амёбейных песенок, перебрасываясь стихами в стиле фесценнин (inconditis inter se jocularia fundentes versibus; fescennino versu similem incompositum temere ac rudem alternis jaciebant[a]) и сопровождая их соответствующими телодвижениями (nec absoni a voce motus erant[b]). На этом не остановились народные игрецы (vernaculis artificibus), названные, от этрусского слова ister = ludius[c], гистрионами: случайная импровизация фесценнин уступила место песне с установленным текстом, прилаженным к звукам флейты, и движения пляски-сатуры подчинились определенной мелодии. Так можно понять слова Ливия: «...non, sicut ante, fescennino versu similem incompositum temere ac rudem alternis jaciebant, sed impletas modis saturas, descripto jam ad tibicinem cantu, motuque congruenti peragebant»[126*]. Это – страничка из знакомой нам истории хоровой игры: в начале пляска обрядового характера с мимическим, заговорным действом, без слов; затем появление текста в импровизации фесценнин; далее выделение песни-сказа, нормирующего движения – и мимику хора. Судя по следующему сообщению Ливия, во всем этом не было фабулы, которая объединила бы песню и действо цельностью сюжета; сюжетов, положений могло быть несколько; мы уже знаем, что при плясовой игре они развивались в ряд бытовых сценок. Позднейшая связь сатуры с ателланами может служить косвенным доказательством того, что и в ней самой существовали встречные ателланам элементы.

На этом Ливий обрывает историю сатуры, чтобы перейти к Ливию Андронику, из Тарента, первому, на римской почве, представителю греческой драматической и сценической традиции. О нем говорится, что, в противоположность разбросанности сатур, он первый решился создать фабулу действа (qui ab saturis ausus est primus argumento fabulam serere[127*]), которую пел единолично, изображая ее и жестами; рассказывали, что, когда впоследствии он потерял голос, он поручил песенную партию мальчику, оставив за собой мимическую. Может быть, это лишь анекдотическое объяснение: в истории хоровой поэзии мы встречали и единоличных певцов, изображавших движениями содержание своей песни, и разделение пения или музыки – от мимики. Андроник мог внести предание греко-итальянского гиларода. Оно привилось, говорит Ливий: стали петь в аккомпанемент, под руку (мимировавшим) гистрионам, предоставив им только диалогические партии. Это разделение canticum и diverbia[d] сохранилось в организме римской комедии.

---

[a] Перебрасывались между собой шутками в неуклюжих стихах; перебрасывались друг с другом без подготовки нескладными и грубыми стихами вроде фесценинских (*лат.*).

[b] Движения соответствовали слова (*лат.*).

[c] Актер (*лат.*).

[d] Пение и разговор (*лат.*).

Нововведение Ливия Андроника оказалось слишком серьезным, продолжает историк, возвращаясь к позднейшей истории сатуры: не было места смеху и веселью, и вот римская молодежь снова обратилась к традиции фесценнин и, предоставив гистрионам драму нового типа, продолжала по-прежнему перепеваться в потешных импровизациях (ipsa inter se more antiquo ridicula intexta versibus jactitare coepit[a]), примкнувших к ателланам и в этом виде являвшихся в роли экзодий, комических пьес, следовавших за серьезными драмами, как в Греции сатировская драма венчала трилогию.

На эту связь с ателланами, раскрывающую древний состав и народно-сценические элементы сатуры, указано было выше[128*]. Подтверждением этих соображений может служить и следующее: драма предоставлена была гистрионам, она – захожая, не своя, ее исполнители, взымавшие мзду, бесправны, infames[b] (August. De Civ. Dei 1. II c. 13; Cornelius Nep, praef.; Quintil. De Inst. orat. 1. III c. 16; Digest. De his qui notantur infamia 1. II, par. 5), в ателланах же участвовала лишь полноправная римская молодежь, не исключавшаяся из трибов и не лишавшаяся права военной службы (Liv. l. c.). Бесправность римских гистрионов объясняется аналогией с индийскими: они не прошли через освящающую стадию культа, как их греческие собратья; особое положение исполнителей ателлан (и сатуры) указывает на переживание забытого предания, на обрядовое действо, которое отбывали когда-то члены семьи и рода, община. В сибирском медвежьем празднике актеры – охочие люди.

Народные начала римской драмы, освобожденные от некоторых легенд, входят таким образом в картину общей драматической эволюции. Греческое влияние не дало им доразвиться самостоятельно; мы перехватим прерванную нить на почве Греции.

Здесь первые шаги яснее; мы, разумеется, не знаем, как слагалось обрядовое действо в ту пору религиозного сознания, которую мы можем восстановить лишь по следам и намекам и – аналогии с зооморфическим характером сибирской медвежьей драмы. Когда греческое миросозерцание вышло к человекоподобным, если не всегда гуманным, богам и создало о них рассказы, развивавшиеся в уровень с общественно-нравственным сознанием, изменилось и содержание культовой драмы, с мифом в центре, местным или общим, характеризовавшим деяния и сущность того или другого божества. Выше мы говорили о мимических плясках такого содержания[43]; к ним примкнули действа торжественно-культового характера. В Крите представляли рождение Зевса; на Самосе, в Кноссе на Крите и в Афинах – бракосочетание Геры с Зевсом; в Платее отбывали Δαίδαλα; мальчик, обносивший в Танагре, в праздник Гермеса, ягненка вокруг городских стен, изображал самого бога; в Даф-

[a] Сама начала по старому обычаю перебрасываться между собою шутками, переплетенными стихами (*лат.*).

[b] Имеющие дурную славу (*лат.*).

нефориях Фессалии и Беотии ряженому в костюме Аполлона сопутствовал хор дев; в Дельфах, в первый день празднования, молодой человек, одетый Аполлоном, в блестящей тунике, пел, играя на кифаре, про свою победу над Пифоном, которая и представлялась с возможною реальностью; на другой день сюжетом мимической пляски был дионисовский миф – оживление Семелы, – и другой, приставший к нему по содержанию: самоубийство Харилы. Сюжеты действа разрастались по смежности культов и соединенных с ними легенд: Аполлона и Диониса в Дельфах, Диониса и Деметры в Элевзисе. В последнем случае к смежности присоединилось и внутреннее сродство религиозных представлений: там и здесь земледельческий, календарный миф, в стиле тех, которые мы разобрали в связи с мифом Адониса. Зимой замирает производительная мощь природы, весной восстает к новой жизни; Дионис страдал и умирал, чтобы воскреснуть; Персефону-Кору похищал Плутон, когда она собирала цветы; печальная Деметра ищет дочери, весной она снова вернется на землю. В больших мистериях Элевзиса в Воедромионе (сентябрь – октябрь) орхестически исполнялись сцены похищения, искания и возврата; о малых, приходившихся в Анфестерионе (февраль – март), у нас мало сведений, но, очевидно, культовые προχαριστήρια[a] были выражением благодарности за возвращение Коры-Персефоны из царства мертвых. С нею возвращались на этот свет и маны, временно оживавшие, на страх живущим. В празднествах такого рода, где идеи жизни и смерти сменялись в разном чередовании, моменты сетования естественно соседили с откровенными символами творческой силы и фаллического веселья. Понятно взаимодействие дионисовского и элевзинского культов и действ: Дионис-Якх занял в последнем место подле Деметры и Персефоны, его сделали даже сыном Деметры, в мистериях представляли его рождение, орхестически изображали уход за новорожденным (Lucian, De salt. 39), как в Дельфах тиады будили в колыбели малютку Диониса в то время, как жрецы из коллегии ὅσιοι[b] приносили жертву у его гробницы (Plat. de Isid. Os. 35). Жизнь плодила смерть, возникая из нее и снова к ней возвращаясь; срезанный колос, который в последнюю ночь больших мистерий гиерофант показывал мистам[129*] среди благоговейной тишины, символически обобщал идеи земледельческого мифа, невольно переносившиеся на явления общественной и личной жизни, где та же смена падений и возникновений, незаслуженного торжества и страдания, не успокаивала мысль непререкаемостью природного процесса, а поднимала тревожные вопросы о назначении человека, о предопределении и ответственности, их противоречиях и возможности их примирения и равновесия в сознании, в жизни за гробом. Эзотерические таинства Элевзиса, доступные лишь посвященным, пытались ответить на эти вопросы, символически раскрывая идеи зла и добра, вины и возмездия. Неофитов вводили в область мрака и тиши-

[a] Предварительные благодарственные празднества (*греч.*).

[b] Буквально: благочестивые (святые) (*греч.*).

ны, нарушавшейся порой страшными звуками или видением адских чудовищ и мук, ожидающих грешников, а затем разливался в темноте ночи яркий солнечный свет, и посвящаемые приносили поклонение сияющим ликам божества.

Эзотерическое учение таинств обобщило содержание мифа; идеи промысла и долга, судьбы и вменяемости преобразили его содержание, и в нем раскрылись сюжеты для драмы душевных конфликтов. Все наши помыслы, решения, страсти внушены божеством, говорило старое поверье; руку Ореста направил на мать Аполлон, убийцу матери преследуют Эринии – и он страдает невольно; Федра полюбила пасынка по наущению Афродиты, избравшей ее орудием своей мести против Ипполита, – и мы сочувствуем Федре. Родовая связь, вызывавшая родовую ответственность и, в практике жизни, месть за месть, тяготевшую над поколениями, отложилась в понятие родовой вины, искупаемой потомками, судьбы, нависшей над безвинными, – но она представляется нам в конфликте предопределения, мойры, и свободной воли, родовой и личной нравственности, и трагическое чувство очищалось на образах Эдипа, Антигоны, Прометея, Ореста. Либо идея родовой вменяемости переносилась на народно-политическую арену, и рок некультурности решал судьбу персов в драме Эсхила.

Если развитие художественной аттической драмы примкнуло к культу и народно-обрядовым действам Диониса, то следует, быть может, припомнить, что в самых легендах о нем, с их резко определенными мотивами страданий и торжества, «игрой созидания и разрушения индивидуального мира» (Ницше)[130*], было дано сочетание сюжетов, шедших на руку драме и вызывавших психологическое обобщение.

Дионис – бог творческой силы природы, податель плодородия, от него – лесные чащи и лоза; священная лоза, на одной из вершин Киферона, ежедневно приносила по зрелой ягоде; оттуда эпитеты бога: δενδρίτης, σταφυλίτης[a] и др.; один из его символов – фаллос, ему посвящены козел и бык; сам он обратился в козленка, избегая преследований Геры; его зовут ἐρίφιος[b]; козлиный лик сатиров, очевидно, восходит к той поре, когда его чествовали мимически, принимая его образ; ряжение зверями в играх некультурных народов освещает этот забытый период дионисовской драмы – и вместе воздействие обрядового акта на миф: сатиры – ряженые очутились в мифе служителями, свитой Диониса, как менады и тиады могли первоначально обозначать женщин, шумно, бешено отбывавших его празднества. – Но его любимым образом и символом был бык; оттуда его прозвища: βουγενής, βοηλάτης[c]; в Аргосе его призывали молитвой: – Приди, о Дионис, с харитами, вступи в храм бычачьей ногой, славный бык! – Он сам принимает порой его вид, пугает им, его изображают быком, небольшие рога

[a] Древесный, виноградный (*греч.*).

[b] Козлиный (*греч.*).

[c] Рожденный быком, гоняющий быков (*греч.*).

остались его атрибутом и в позднейших антропоморфических изображениях. Бык был обычною ему жертвой, одной из наград победителю на дионисовских поэтических состязаниях.

Но бога производительности и жизненной мощи преследуют, он погибает. Ликург разгоняет его кормилиц, сам он бросается в море, к Фетиде, или ищет убежища у Муз; Персей убил его и бросил в озеро Lerna; либо титаны его разорвали, когда, после многих превращений, он принял образ быка. Последний миф, принадлежащий к распространенным, покоится, очевидно, на обряде: по свидетельству Еврипида, к обрядности Диониса принадлежал обычай разрывать на части и пожирать живьем быков и телят; на Крите загрызали быка, в память такой же участи бога. Тенедосский обычай приносит новые черты к эволюции религиозного миросозерцания: стельную корову холили и за ней ухаживали, как за человеческою родильницей; теленок от нее, которого приносили в жертву, был обут в котурны; указание на то, что животная жертва явилась на смену человеческой, в самом деле практиковавшейся в Хиосе и Орхомене. Интересно и следующее: за человеком, заколовшим теленка, гнались до морского берега, бросая в него камнями. Когда мимический обряд стал культовым, религиозным, в объекте подражательного действа яснее предстало имманентное ему божество; жертва неизбежна, но ее исполнителя – преследуют. Так в южноиндийском аграрном обряде, из которого выше сообщен был эпизод[44]: один из участников, носящий имя бога, которого он служитель (Pótraj), гипнотизирует теленка, делая над ним несколько пассов руками, отчего тот становится недвижим. Тогда Pótraj'ю завязывают руки на спине, и все пляшут над ним, испуская громкие крики. Он поддается общему исступлению, бросается на теленка, лежащего в гипнозе, впивается зубами в горло, загрызает его. Ему подносят блюдо жертвенного мяса, в которое он погружает свое лицо; мясо и остатки теленка хоронятся у алтаря, а Pótraj'ю развязывают руки, и он обращается в бегство.

Прежде чем это мистически-культовое действо обратилось к значению жертвы, принесенной божеству, тождественность той и другого выразилась и в других формах: закалали действительно зооморфическое божество, приобщаясь к нему, к его жизненной силе, к его крови, наполняясь им. В этом освещении понятны рассказы о менадах, терзавших в божественном исступлении зверей и людей; когда виноград и вино, еще не игравшие, как полагают, роли в древнем дионисовском культе, вошли в его символический кругозор, вино явилось, быть может, заменой крови. Это дар Диониса людям; в весенние дионисовские празднества им совершали тризну по усопшим; могли представлять себе, что они оживали, приобщившись к вину – крови; таково могло быть и первоначальное представление о керах – эриниях, душах, жаждущих человеческой крови. В средневековой легенде вино – это кровь Вакха, св. Гроздия, замученного в точилах.

Пока Дионис в царстве Аида у ман, но он вернется с того света, родится вновь. В Аргосе его, быкородного, вызывают из озера Лерна

трубными звуками; когда титаны разорвали и пожирали его, Зевс успел проглотить его сердце, которое дает Семеле; от него рождается вновь Дионис-Загрей; за малюткой ухаживают, будят его; с его возвращением на землю природа оживает среди чудес: долины текут молоком и медом, мед сочится с тирсов менад, от их ударов открываются в земле источники воды и вина; оживают маны. Все приобщается к Дионису, он всюду разлит: его метаморфозы в образе льва, быка, пантеры и т. п. – символы его жизненной вездесущности. Он царит невозбранно: никто не в состоянии избежать его наития, точно какой-то неведомой силы, поднимающей самосознание жизни, энтузиазм веселья, доводящий до исступления, которое благодатный бог очищает, умиротворяя: таково первоначальное значение катарзиса; но он и насылает его на тех, кто попытался бы противиться его власти. Весеннее чувство неотразимо; Пентей у Еврипида говорит о разнузданности менад, как средневековые обличители о крайностях майского разгула. Таково могло быть физиологически-психологическое настроение соответствующей календарной обрядности; перенесенное на почву истории, оно отложилось в мифах о боге, карающем манией гонителей его культа.

Таковы легенды о Дионисе, как они сложились, наслоившись на более древние аграрные культы и в соприкосновении с культом Элевзиса. Это – мифы о ежегодно возникающем и обмирающем боге, всюду вызывавшие соответствующие календарные обряды, черты которых взаимно освещаются. Приурочение Диониса к культу вина и виноградного дела только изменило календарный порядок оживания и смерти.

Были ли деревенские Дионисии (декабрь – январь) и следовавшие за ними Ленеи (январь – февраль) праздником виноградного сбора, как полагали в противоречии с временем года, или праздником еще не выбродившего вина – это безразлично: мимическое действо обряда обобщало символическую суть божества и в этом смысле может быть ретроспективно, как, наоборот, наши святочные обходы с плугом подражают весенним аграрным актам. В пору зимних празднеств Дионис представляется на верху жизненной мощи, он полон неиссякаемой силы, которую разливает вокруг; вино вышло из страданий точил, дарит людям веселье и радость. А в виду – новые страдания и смерть, потому что обычный круговорот совершится; трагический момент естественно присоединялся, как ожидание, к моменту торжества. Это двойственное настроение отражалось в обиходе празднества. Среди его исполнителей мы различаем две группы: блюстителей обрядового акта, ставшего культом, и публику, толпу энтузиастически настроенных поклонников. Первые продолжают старое мимическое действо: это сатиры, ряженые в личину бога, когда он еще являлся в зверином образе. Хоровой, плясовой дифирамб, с ряжеными сатирами, старая народная песня в честь Диониса, страстная, патетическая, выражала то бешеное веселье, сопровождавшееся неистовыми танцами, то настраивалась к образам плача и смерти. Когда хор вращался вокруг сельского жертвенника, корифей рассказывал об испытаниях и страдах Диониса;

о его сверстниках и мифологических героях, притянутых к нему по соответствию содержания (напр. Адраст). Так разрастались сюжеты будущей трагедии; корифей стал выступать в лице бога или героя, хоть отвечал ему, подпевая, завязывая диалог. Можно представить себе в этом обиходе и перекликание двух хоров – будто бы нововведение Лазоса[130*].

Роль непричастных к культу поклонников была другая; они всецело вживались в моменты разнузданного веселья, не сдержанного серьезною стороной празднества; для них Дионис был богом жизни и здоровья; сидя на повозках, в которых крестьяне привозили вино, они в обиходе Леней, как и в процессии Анфестерий[131*], сыпали на зрителей шутками и остротами; параллели к столь же свободному вмешательству толпы в драму культа нам известны[45]. Либо устраивался κῶμος: толпа подгулявших шумно двигалась с преднесением фаллоса и соответствующими песнями, τὰ, φαλλικά по дороге задевая прохожих, порой останавливаясь, чтобы разыграть какую-нибудь импровизованную комическую сценку (Athen. XIV, 622: στάδην... ἔπραττον[a]). Действующие лица – обыватели, фаллофоры Диониса, Фиванцы зовут их ἐθελοντάς, охочие, другие αὐτοκάβδαλοι (Athen. XIV, 621)[46]. В выдержке из Семоса Делосского у Атенея[132*] (XIV, 922) фаллофоры, являющиеся в одном (культовом, сценическом?) действе рядом с ифифаллами, едва ли не отличены от них, как «охочие» от представителей культа.

Элемент ряжения, наследие обрядового подражания лику божества, естественно развивался и обобщался в этой обстановке; мазали себе лицо винными подонками, красились в белый, черный, красный цвет, костюмировались, делали себе бороду из листьев, надевали маски из дерева и коры, звериные маски. Остатки мимических действ, доживающих среди некультурных народностей.

Аттические Анфестерии, праздновавшиеся весною (февраль – март) в течение трех дней, примыкали к зимнему циклу Дионисий. Их «деревенское» содержание можно подсказать: пока бог вина и веселья торжествует, но скоро ему конец; зерну, John Barleycorn[133*], уйти в землю, Дионису – спуститься в Аид. Оттуда новые чередования брачных образов с обрядами тризны и поминок. Открывали бочки выбродившего вина (оттуда название первого дня Анфестерии Πιοθιγια[b]), хозяева приносили жертву Дионису, они и домашняя челядь участвовали в возлияниях, которые на другой день принимали характер состязания: победитель удостаивался награды. Это как бы вступление в следующее празднество, Χόες: Дионис еще раз вступал в жизнь, накануне перенесли его статую из Ленейского храма в Керамик и теперь шли с ней обратно в торжественной процессии, в которой участвовали ряженые горами, нимфами, вакханками, в масках; с повозок, провожавших шествие, раздавались веселые клики, сатирические выходки. В храме об-

[a] Действовали стоя (*греч.*).

[b] Праздник откупоривания бочек с вином (*греч.*).

ручали Диониса с супругой второго архонта, она приводила к присяге четырнадцать женщин в том, что они соблюдали чистоту и по отцовскому обычаю будут служить богу. Это – невесты Диониса. Но показались и выходцы с того света, керы, их боятся; они бродят среди людей, от них стараются огородиться в течение μιαραὶ ἡμέραι придорожником либо вымазывая двери дегтем. Напомним аналогическую черту элевзинских празднеств. Душам и подземному Дионису совершали либацию вином: обычай пить взапуски не имеет другого основания; вечером участники тризны несли свои обвитые венками кубки в Ленейский храм, вручали венки жрице и изливали в честь Диониса оставшееся в кубках вино.

Последний день празднества, Χυτροί с их Πανσπερμία'ей, снедью из вареных злаков, всецело посвящен поминке по усопшим, кончающейся их изгнанием: «Прочь керы, конец Анфестериям! кричат им вслед; им нет места среди живых». Так, провожая весну, изгоняют у нас ман – русалок.

К празднику Хитр принадлежали и поэтические состязания, Χύτριvoι ἀγῶνες, содержания которых мы не знаем; в самом обиходе Хитр было много драматических элементов, между тем зарождение драмы примкнуло, по общему признанию, не к ним, а к обиходу деревенских Дионисий и Леней. Городские Дионисии (март – апрель) переняли в художественной форме наследия культового и обрядового действа. Я еще раз настаиваю на этом отличии, как мне кажется, капитальном для истории драмы.

По словам Аристотеля, трагедия вышла из дифирамба, от вчинавших его, ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον[134]*; или хоры, вращавшиеся с культовою песней вокруг жертвенника Диониса, определили обстановку и персонал трагедии. То место в оркестре, где ее хоры совершали свои эволюции, продолжало называться θυμέλη, жертвенником; «сатировская» драма, следовавшая за трагедией, впоследствии за трилогией, удержала название и маски культовых исполнителей древнего дифирамба; между ней и трагедией распределились веселые и серьезные моменты; принцип амёбейных, перепевающих хоров выразился и в дихории, и в обычае агонов, состязании трагедиями или трилогиями.

Важнее художественные метаморфозы хорового состава. Мы знаем, что в исполнении дифирамба главную партию вел корифей, он вчинал его, вводил в его содержание. Из него вышел актер Фесписа. О Фесписе говорится, что он изобрел πρόλογον και ῥῆσιν[a]; пролог принадлежит, очевидно, его единственному актеру; это подтверждается аналогическими фактами из истории развития хорового действа вообще[47] и может вызвать вопрос: действительно ли пролог греческой трагедии произносился первоначально всем хором, а не актером, как в «Агамемноне», «Хоэфорах»[135]* и у Еврипида? С выделением корифея и текст его сказа должен был принять устойчивые формы, сменив капризы

[a] Пролог и речь (*греч.*).

импровизации: Ливию Андронику приписывается введение определенной фабулы; не иное значение имеет по-видимому и ῥῆσις[a] Фесписа. Три маски, в которых поочередно является его актер, – наследие старого мимического обряда и вместе переходная степень к двум актерам Эсхила (в «Агамемноне», «Хоэфорах» и «Эвменидах» их, впрочем, уже три), к трем исполнителям Софокла; хотя и в период культового действа можно представить себе не одну, а несколько руководящих ролей в лице запевалы и его помощников, в корифеях двух хоров.

Дифирамбический хор подпевал корифею, завязывался диалог, развивавший и сюжет фабулы: корифей отвечал. Актер трагедии, ὑποκρίτης – «отвечающий»; вступительная сцена «Скованного Прометея» развивается в чередовании актера и хора; сценический остов трагедии построен на диалогах хора и актеров, хоров и хоревтов между собою. – Либо хор дифирамба ограничивался припевом, из которого развились лирические партии трагического хора. Его στάσιμα[b] едва ли не выродились из перепевов двух хоров: чередующиеся строфы и антистрофы часто подхватывают друг друга, не только в параллелизме содержания и идей, как у Софокла, но и в повторении тех же слов и образов, начальной рифмы (анастрофа), как у Эсхила (Ξέρξης μὲν ἄγαγεν ποποῖ, Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ, Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπε δυσφόνως – Νᾶες μὲν ἄγαγεν ποποῖ, Νᾶες δ'ἀπώλεσεν, τοτοῖ, Νᾶες πανωλέθροισιν ἐμβολαῖς[c]). Точно couplets similaires старофранцузского эпоса, вышедшие из чередования и подхватов певцов, как refrain, распространяющийся в пароде «Агамемнона» на три строфы (Αἴλινον, αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω[d]), унаследовал, быть может, формы старого дифирамбического припева.

Участие хора, постепенно сокращавшееся в трагедии, по мере того, как в ней брало перевес сценическое действо, настолько отошло от своего древнего значения в дифирамбе, что его пришлось объяснять наново. Гораций (Ad Pisones 193) еще следует какому-то древнему свидетельству, когда требует от хора, чтобы он принимал участие в действии[136]*; для Аристотеля актеры представляют героев, хор – народ, зрителей (Probl. 48–49); А.В.Шлегель назвал его «идеальным зрителем», другие сделали из него представителя общественной совести, творящего вслух нравственную оценку личностей в связи событий, исход которых он провидит, обобщающего противоречия судьбы и свободной воли, выясняя их и примиряя. Для Ницше хор – символ всей дионисовской возбужденной массы[137]*.

Так одухотворилось понятие дионисовского, реального катарсиса, идеализовался хор дифирамба, обрядовые маски которого выросли

---

[a] Речь (*греч.*).

[b] Стасимы [буквально: «стоячие» песни хора] (*греч.*).

[c] Ксеркс повел – увы! Ксеркс погубил – увы! – Ксеркс устроил все неразумно. – Корабли увели – увы! Корабли погубили – увы! Корабли губительными ударами (*греч.*).

[d] Плачевную песню возгласи, а благо пусть побеждает (*греч.*).

в определенные типы – маски художественной трагедии. Тот же процесс совершился и в области ее сюжетов, разросшихся за пределы дионисовского мифа, еще в границах дифирамба; они ответили новому содержанию мысли и также идеализовались. Остановлюсь на одном примере: на празднике Χόες совершались возлияния по усопшим, и они показывались: маны, «роженицы», правящие долей своих родичей, посылающие ее и строго карающие нарушение родовых заветов: керы и вместе эринии. Возлияние в честь ман совершалось сообща, но так, что каждый пил отдельно, после чего все несли свои увенчанные кубки в храм Диониса. Делалось это, будто бы, в память Ореста, исключенного за матереубийство из общения с другими людьми, отлученного от храмов, пока божество не примирило его, очистив от невольного греха. Невольного потому, что Аполлон заставил его наложить руки на мать, убийцу отца; но за священные права матери мстят ее родовые маны, эринии. Миф отразил культурные отношения, когда древний матриархат боролся с патриархатом, водворявшим новые порядки вещей. Место этого мифа в дионисовском культе объясняется связью Диониса с хтоническим мифом[138]*; он мог быть одним из сюжетов дифирамба, у Эсхила он является в сиянии трагического катарсиса.

Художественная драма сложилась, сохраняя и вместе с тем претворяя и свои культовые формы и сюжеты мифа. Выработка эпического предания и рост личной художественной лирики не могли не найти в ней отражения, но она – не новый организм, не механическое сплочение эпических и лирических партий, а эволюция древнейшей синкретической схемы, скрепленной культом и последовательно воспринявшей результаты всего общественного и поэтического развития. Свободное отношение к содержанию религиозной легенды и ее ёмкость были одним из условий ее художественного расцвета; для средневековой литургической драмы на ее переходе к мистерии они не существовали, потому что религиозное предание считалось неприкосновенным. Драма могла выделиться из церковного ритуала и перейти на площадь, не став тем, чем стала трагедия по отношению к дифирамбу деревенских Дионисий.

Судьбы комедии иные, потому что и ее источник был другой. Она вышла, по Аристотелю, из фаллических песен, раздававшихся в деревенских Дионисиях, ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τα φαλλικά[a]. Если понять ἐξάρχων в том же смысле, в каком мы говорим о «вчинании» дифирамба, то зародыши комедии можно представить себе в комических сценках на пути комоса, когда какой-нибудь ряженый потешал, мимируя соседа, изображая типы, например, болтливого старика, поддерживающего свою воркотню ударами палки (Аристофан «Облака», парабаза), пьяного и т. п., вызывая смех и веселое вмешательство добровольных хоревтов.

В таких сценках, невольно принимавших амёбейный характер, не было в сущности ничего религиозного, дионисовского, кроме веселья;

---

[a] От зачинавших фаллические песни (*греч.*).

ни жертвенника, ни культового действа, ни традиционных сатиров, ни содержания мифа; они могли зарождаться и зарождались и вне дионисовского обихода, как южноитальянские мимы и ателланы с их литературным и народным наследием. Комедия выростала из подражательного обрядового хора, не скрепленного формами культа; у ней есть положения и реальные типы, нет определенных сюжетов мифа и его идеализованных образов. Когда эти положения и типы свяжутся единством темы, ее возьмут из быта, потешного рассказа, из мира фантастики, с хорами звериных масок, с типами, полными шаржа, назойливо откровенными, как фаллическая песня, с столь же откровенною сатирой на личности и общественные порядки, какая раздавалась с повозок дионисовских празднеств.

Комедия Аристофана, в сущности, комедия типов, шаржа и сатиры. Трагедия дала ей свои художественно-целостные формы, не овладев ее формальною разбросанностью: остались лирические песенки, капризно вброшенные в ее состав, осталась загадочная парабаза, с амёбейными строфами и сказом корифея, перебивающая действие и не стоящая с ним в органической связи; агоны греческой комедии, состязание в роде λόγος δίκαιος και ἄδικος[a] (Аристофан) и т. п. – наследие амёбейных сценок комоса. В «новой» комедии эти шероховатости примирились; она покинет грубый шарж для изображения нравов, отражая последние эволюции трагедии, когда ее героические типы спустятся у Еврипида к нормам простой человечности и психологии. Идеализация человека началась вокруг алтарей, завершилась в сферах героизма, поднятого над действительностью: здесь слагались типы и переносились в жизнь к оценке ее реальных отношений и явлений. В этом смысле можно сказать, что вышедшая из культа трагедия подняла комедию из бытового шаржа в мир художественных обобщений.

Попытаюсь подвести несколько итогов[139]*.

В начале движения – ритмически-музыкальный синкретизм, с постепенным развитием в нем элемента слова, текста, психологических и ритмических основ стилистики.

Хорическое действо, примкнувшее к обряду.

Песни лирико-эпического характера представляются первым естественным выделением из связи хора и обряда. В известных условиях дружинного, воинственного быта они переходят, в руках сословных певцов, в эпические песни, которые циклизуются, спеваются, иногда достигая форм эпопеи. – Рядом с этим продолжает существовать поэзия хорового обряда, принимая или нет устойчивые формы культа.

Лирические элементы хоровой и лирико-эпической песни сводятся к группам коротких образных формул, которые поются и отдельно, спеваются вместе, отвечая простейшим требованиям эмоциональности. Там, где эти элементы начинают служить выражению более

[a] Слово справедливое и несправедливое (*греч.*).

сложных и обособленных ощущений, следует предположить в основе культурно-сословное выделение, более ограниченное по объему, но более интенсивное по содержанию, чем то, по следам которого обособилась эпика; художественная лирика позднее ее.

И в эту полосу развития протягиваются предыдущие; обрядовой и культовой хоризм, эпика и эпопея и культовая драма. Органическое выделение художественной драмы из культовой требует, по-видимому, условий, которые сошлись лишь однажды в Греции и не дают повода заключать о неизбежности такой именно стадии эволюции.

Все это обходилось не без обоюдных влияний и смешений, новое творилось бессознательно в формах старого; являлись и подражания, когда в каждом отдельном роде создались образцы художественного эпоса, лирики, драмы, как то было в Греции и Риме. Их формы обязывали, поэтики Аристотеля и Горация обобщили их, как классические, и мы долго жили их обобщениями, все примеряя к Гомеру и Виргилию, Пиндару и Сенеке и греческим трагикам. Поэтические откровения, не предвиденные Аристотелем, плохо укладывались в его рамку; Шекспир и романтики сделали в ней большую брешь, романтики и школа Гриммов открыли непочатую дотоле область народной песни и саги – и Каррьер, Ваккернагель и другие распахнули перед ними двери старых барских покоев, где новым гостям было не по себе. Затем явились этнографы, фольклористы; сравнительно-литературный материал настолько расширился, что требует нового здания, поэтики будущего. Она не станет нормировать наши вкусы односторонними положениями, а оставит на Олимпе наших старых богов, помирив в широком историческом синтезе Корнеля с Шекспиром. Она научит нас, что в унаследованных нами формах поэзии есть нечто закономерное, выработанное общественно-психологическим процессом, что поэзию слова не определить отвлеченным понятием красоты, и она вечно творится в очередном сочетании этих форм с закономерно изменяющимися общественными идеалами; что все мы участвуем в этом процессе, и есть между нами люди, умеющие задержать его моменты в образах, которые мы называем поэтическими. Тех людей мы называем поэтами.

Примечания А. Н. Веселовского

[1] См. мою статью: Эпические повторения как хронологический момент, стр. 313 и след.

[2] См. мои Эпические повторения, стр. 313 и след.

[3] Для следующего см. мой Гетеризм, побратимство и кумовство в купальской обрядности (*Журнал Министерства народного просвещения*, 1894, февраль, passim) и Разыскания в области русского духовного стиха, № XIV, XV и XVI.

[4] См. мои Разыскания VIII, стр. 312–314, 457 (примечания к стр. 312–314) и Δελτίον τῆς ἰστορ καὶ ἐθνολογ ἑταιρίας τῆς. ʼΕλλάδος τομ V, τεῦχ. 18, стр. 347

след. (Λείψανα τῆς λατρείας τοῦ Λίνου καὶ ᾿Αδόνιδος ἐν ᾿Ηπείρῳ ὑπὸ τοῦ Δ.Μ. Σάρρου).

[5] См.: Гетеризм, стр. 288 и след.

[6] *Бион*, Надгробная песнь Адонису у В. Латышева, Переводы из древних поэтов (С.-Пб. 1898, стр. 34 и след.).

[7] См. мой Гетеризм, стр. 311; ib. 290–294; см. выше стр. 210.

[8] См. мои Эпические повторения, стр. 312–313 и прим. 3; см. ibid., стр. 312 и след.

[9] См.:*Renier R.*, Appunti sul contrasto fra la madre e la figliuola, стр. 19, прим. 5; см. еще колядку № 137 *у Чубинского*, Нар. днев., стр. 409.

[10] См.: Разыскания, VII, стр. 114 и след.

[11] Об одночленном параллелизме см.: Психологический параллелизм, I. c., стр. 73 и след.

[12] См. Разыскания, XIV; о представлениях греческих митрагиртов, вооруженных мечами и топорами, *сл. Лукиана и Апулея*; о готской игре см. теперь исследование *Krauss'a в Paul's* Beiträge, XX, 224 след.

[13] Il. XXIV, 720: παρὰ δ' εἷσαν ἀοιδοὺς, θρήνων ἐξάρχους, οἵ τε στονόεσσαν ἀοιδὴν, οἱ μὲν δὴ θρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες – Οἵ τε-οἱ μὲν предполагает порчу текста, либо пропуск, на что и было указано. Ожидаешь двойственной роли певцов: одни зачинают, другие отвечают.

[14] См.: Эпические повторения, стр. 311–312.

[15] [Ср. O.Boeckel, Deutsche Volkslieder aus Ober-Hessen, CLVI–CLVII].

[16] См. мои Разыскания, VI, стр. 82.

[17] См. мои Эпические повторения, стр. 327 и след.

[18] Уже во время печатания этой статьи явилась поэтика Евг. Вольфа (*Eugen Wolf*, Poetik. Die Gesetze der Poesie in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Oldenbg. u. Lpz. 1899).

[19] См. выше, стр. 189–190.

[20] См. мои Эпические повторения, 1. с., стр. 96, 116 след.

[21] Эпические повторения, стр. 327.

[22] См. там же, стр. 305.

[23] См. выше, стр. 211 и след.

[24] См. выше, стр. 207–208.

[25] См. выше, стр. 201.

[26] Форма занесенная (из Германии)?

[27] См. мой Психологический параллелизм, стр. 125, 417 и след.

[28] См. Психологический параллелизм, стр. 133, 424 и след.

[29] См. мои Эпические повторения, стр. 106, 316 и след.

[30] См. мой Психологический параллелизм, стр. 165, 459 и след.

[31] См. выше, стр. 185.

[32] См. выше, стр. 225–226.

[33] Переводы прозой той и другой пьесы сохранились в черновой тетради Пушкина; стихотворный перевод первой принадлежит проф. Ф.Е.Коршу. См. его: «Римская элегия и романтизм». Москва, 1899, стр. 5.

[34] См. выше, стр. 195 и след.

[35] См. выше, стр. 241 и след.

[36] См. выше, стр. 193 и след.
[37] [Des Minnesang Frühling (MF), hsg. v. K.Lachmann und Moriz Haupt. Lpz. 1888[4]].
[38] См. мою заметку в *Кавказе* 1897 г. № 152: Сванетский линтурали и рыцарское служение даме.
[39] См. Разыскания в области русского духовного стиха, вып. IV, № VII, стр. 447 след., прим. к стр. 131–132, 133, прим. 2; стр. 170–171, 184–187.
[40] См. выше, стр. 228.
[41] См. выше, стр. 185, 225 и след.
[42] См. выше, стр. 225 и след.
[43] См. выше, стр. 185–186 и след.
[44] См. выше, стр. 268.
[45] См. выше, стр. 268.
[46] Проф. Ф. Ф.Зелинский, Quaest. corn. 51, сближает – κάβδαλος с κάβηλος, κόβαλος – дурак: в αὐτο – я вижу элемент «охочего».
[47] Сл. выше, стр. 225 и след.

Комментарии

ЖМНП. Ч. CCCXXII, март (1899, № 3). Отд. 2. С. 62–131; апрель (1899. № 4). Отд. 2. С. 223–289.

Впервые работа «Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов» появилась в составе журнальной публикации под общим названием «Три главы из исторической поэтики» в качестве первой из них. Двумя другими главами были «От певца к поэту. Выделение понятия поэзии» и «Язык поэзии и язык прозы».

К названию «Три главы...» в журнале была сделана сноска: «Читано на заседании Неофилологического общества С.-Петербургского университета 19-го февраля и 11-го марта 1896 г.».

За журнальной публикацией последовал оттиск с отдельной пагинацией (1899. С. 1–209), которому было предпослано небольшое авторское предисловие:

«„Три главы из исторической поэтики“ представляют отрывки из предположенной мною книги, некоторые главы которой помещаемы были разновременно в „Журнале Министерства народного просвещения“. Я печатал их не в том порядке, в каком они должны явиться в окончательной редакции труда, – если вообще ему суждено увидеть свет, – а по мере того, как иные из них представлялись мне более цельными, обнимающими самозаключенный вопрос, способными вызвать критику метода и фактические дополнения, тем более желательные, чем необъятнее материал, подлежащий разработке».

В сноске к названию первой главы была дана библиографическая справка обо всех прежде печатавшихся в журнале работах по исторической поэтике: «Из введения...», «Из истории эпитета», «Эпические повторения...», «Психологический параллелизм....»

Хотя в предисловии к оттиску А. Н. Веселовский ясно говорит о том, что, как и все предшествующие публикации работ из исторической поэтики, «Три

главы...» представляют собой «отрывки», появлявшиеся по мере их возникновения без строгого порядка, этот текст будет в дальнейшем восприниматься публикаторами как цельный и законченный.

В настоящем издании впервые снято название первой публикации «Три главы...», а тексты распределены в соответствии с авторским планом исторической поэтики. Все они принадлежат второй части, имевшей в общем плане название «Исторические условия поэтической продукции». Это название сохранено в настоящем издании за работами, составившими первый раздел второй части, имевший в плане название «Синкретизм и дифференциация поэтических форм в понятии поэзии».

По справедливому замечанию опубликовавшего этот план В. М. Жирмунского, данный раздел «охватывает круг вопросов, изложенных впоследствии в главах I–II «Трех глав из исторической поэтики» (*Жирмунский*, *1959*, № 2. С. 177). Общее название раздела может показаться первоначальной редакцией названия работы «Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов», но это не совсем так. В разделе речь должна идти не только о «начале» родовых форм: эпоса, лирики и драмы, – но шире – о формах поэтических. Первоначально именно с них начиналось название первого раздела второй части исторической поэтики (о ее плане см. подробнее во вступит. стат.).

И все же, чтобы избежать впечатления дублирования между названием раздела и названием открывающей его работы о синкретизме, в настоящем издании за первым разделом сохранено первоначальное название всей второй части: «Исторические условия поэтической продукции». Оно наиболее соответствует содержанию трех работ, сюда включенных и предваряющих более специальный разговор о становлении языка поэзии и эволюции личности поэта.

Термин «синкретизм» был широко употребим в истории философии и богословия; в XVII в. немецкий теолог Георг Каликст придал ему значение новой ереси, предполагая снять послереформационные различия в христианстве и вернуться к первоначальному синкретизму, то есть единству вероучения.

В поэтику XIX в. термин пришел через современную этнографию (А. Н. Веселовский говорит об этом) и противостоял умозрительному подходу к древнему мышлению, характерному для «мифологической школы». Впоследствии едва ли не основным упреком А. Н. Веселовскому и его теории синкретизма стало то, что было сочтено недооценкой роли мифа: он «преувеличивал случайность и нейтральность текстового элемента» (*Мелетинский Е. М.* «Историческая поэтика» А. Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы. – Историческая поэтика. Итоги и перспективы... С. 33). Подробнее о полемике с А. Н. Веселовским по поводу синкретизма см.: *Мочалова, 1989.* С. 344–345.

В связи с понятием *синкретизм* в «Определении поэзии» А.Н. Веселовский ссылается на «Поэтику» В. Шерера (1888), где была разобрана «синкретическая связь», то есть «древняя связь поэзии с музыкой и мимикой; сам автор следит далее за постепенным выделением поэзии из этой синкретической связи, из смешанного состояния, характеризующего ее древнейший период».

Однако В. М. Жирмунский полагает, что еще в курсе истории лирики и драмы 1882–1883 гг. А. Н. Веселовский в «начальный главах дает первую редакцию исторической поэтики с основными темами первобытного синкретизма народно-об-

рядовой поэзии... и происхождения поэтического языка (параллелизм и символика народной песни)» (*Жирмунский В. М.* Историческая поэтика А. Н. Веселовского и ее источники // Записки ЛГУ. Сер. филол. науки. 1939. Вып. 3. С. 7).

[1*] *Орхестический* (*греч.*) – танцевальный.

[2*] «Учение Аристотеля о „катарсисе“ по-разному толковалось в позднейшей эстетике. Говоря о „психофизическом катарсисе“, Веселовский опирается на выдвинутую Гербертом Спенсером теорию первобытного искусства как игры, служащей освобождению от „избытка сил“» (surplus vigour). Ср. *Karl Groos* «Die Spiele der Tiere», 1896 (*Жирмунский, 1940*).

[3*] *Буколическая поэзия* (греч. букол – пастух) возникает на Сицилии в эллинистический период, когда миф теряет свою безусловную достоверность, а на смену монументальному эпосу приходит малая форма. Ее родоначальником считается *Феокрит* (IV – первая пол. III в. до н. э.). Спорят о происхождении буколической поэзии: о ее связи с культом, о том, в какой мере она является реальным продолжением пастушеского фольклора или чисто условным воспеванием патриархальных радостей и сельской природы.

[4*] *Сампо* – чудесная мельница, которую выковал герой эпоса Ильмаринен; аналог рога изобилия.

[5*] *Кафры* – так с XVIII в. (от араб. «неверный») в Европе называли народы Экваториальной Африки. Теперь принято обозначение банту (говорящие на языке банту). Названия народностей в дальнейшем комментируются лишь в том случае, если они отличаются от ныне принятых (см.: Народы мира. Историко-этнографический справочник. М., 1988).

[6*] *Минкопии* – устаревшее название андаманцев, жителей Андаманских островов в Индийском океани.

[7*] *Парк* Мунго (1771–1806) – шотландец, прославившийся своими исследованиями внутренних районов Африки (Travels in the Interior Districts of Africa, 1797).

[8*] *Лопарская* – от лопари, как было принято называть саами, народ финно-угорской группы.

[9*] *Максимов С.В.* (1831–1901) – писатель-этнограф, исследователь русского Севера.

[10*] *Миклошич Франц* (1813–1891) – австрийский и словенский славист, основоположник сравнительного изучения славянских языков («Сравнительная грамматика славянских языков», 1852–1874).

[11*] *Федосова Ирина Андреевна* (1831–1899) – русская сказительница.

[12*] *Новый Южный Уэльс* – штат в Австралии.

[13*] *Ксенофонт* (ок. 430 – ок. 355 до н. э.) – древнегреческий писатель и историк; в данном случае А. Н. Веселовский ссылается на его свидетельство о походе Кира Младшего в книге (считающейся первым мемуарным произведением) «Анабасис».

[14*] В. М. Жирмунский в связи с намеченным здесь противопоставлением обряда и культа отсылает к более подробной его разработке в записях курса «Лекции по истории лирики и драмы» (*Жирмунский, 1940*):

«...следует заметить, что хотя за обрядом и стоит верование в какую-то силу, стоящую за пределами воображения, тем не менее наша обрядовая по-

эзия не дошла до целой мифологии с своим Олимпом, не дошла до культа и антропоморфизма, что было в Древней Греции. Там за Олимпом был субстрат народного обряда, который можно сопоставить с нашим, там в культе Диониса было то, что есть и у нас, что обещало превратиться в поэзию культа, но не доразвилось, в силу исторических судеб. Стало быть, разница между тем и другим – в развитии, а не в материале» (см. т. 2 наст. изд.).

[15*] Приводимые А. Н. Веселовским примеры рабочих песен заимствованы из книги: *Bücher K.* Arbeit und Rhythmus. Leipzig, 1896.

[16*] *Келевсмы* (*греч.*) – приказания, команды.

[17*] *Grottasöngr* – песня о мельнице Гротти, сохранившаяся в составе «Младшей Эдды», но созданная по типу древних эддических песен. В ней рассказывается, как датский конунг Фроди приобрел двух рабынь-великанш Фенью и Менью и заставил их молоть жерновами, которыми до них никто не мог работать. В «Младшей Эдде» «мельница Гротти» – один из кеннингов (образов-формул) моря. Песня Феньи и Меньи приведена в книге Бюхера.

[18*] *Феспис* (современное написание – Феспид) – созатель греческой трагедии; впервые в 534 г. до н. э. на празднестве Великих Дионисий он вывел наряду с хором актера.

[19*] *Атеней* (современное написание – Афиней) – греческий грамматик II–III вв., чье сочинение «Пирующие ученые», созданное в подражание диалогам Платона, сохранило множесто отрывков не дошедших до нас текстов.

[20*] Именно в тот момент, когда публиковались «Три главы», за разработку темы весеннего обряда берется едва ли не самый последовательный и глубокий ученик А. Н. Веселовского Е. В. Аничков, выбрав ее для своей диссертации: Весенняя обрядовая поэзия на Западе и у славян. Т. 1–2. СПб., 1903–1905. Из его писем А.Н. Веселовскому ясно видно, что он воспринял общее направление мысли учителя, отыскивая корни весенних песен в обряде, а не в мифе: «Относительно самой обрядности пришлось привлечь этнографический материал, чтобы поставить обряд тоже твердо на бытовую основу. Тут, конечно, постараюсь представить возможно выпуклее чисто обрядовую т<очку> зр<ения> на счет мифологической» (апрель–май 1898 // Наследие. 1992. С. 319).

См. также разд. «Майские праздники» в кн.: *Андреев М. Л.* Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X–XIII вв.). М., 1989. С. 51–57.

[21*] *Гипорхема* – хоровая песня в Древней Греции, сопровождавшая пляску. *Дифирамб* – хоровой гимн в честь Диониса. *Пэан* – хоровой гимн в честь Аполлона.

[22*] *Лукиан* (ок. 120 – ок. 190) – римский писатель-сатирик и философ, автор диалога «О пляске»: «...Пляска не только услаждает, но также приносит пользу зрителям, хорошо их воспитывает, многому научает. Пляска вносит лад и меру в душу смотрящего... являя прекрасное единство телесной и душевной красоты» (перевод Н. П. Баранова – *Лукиан.* Собр. соч.: В 2-х т. М.; Л., 1935. Т. 2. С. 52).

[23*] *Laetare Воскресенье* (от *лат.* laetarer – возрадоваться) – католическое название праздника, приходящегося на четвертое воскресенье Великого Поста

и данное по первому слову псалма, который священник исполняет, направляясь к алтарю для совершения причастия. Также этот праздник известен как Материнское Воскресенье.

24* *Томас Нэш* (1567 – ок. 1601) – памфлетист, родоначальник современного английского романа, один из группы драматургов-предшественников Шекспира, известных под общим названием «университетские умы».

25* *Висенте Жиль* (ок. 1470 – ок. 1536) – родоначальник португальского театра, широко опиравшийся на народную традицию.

26* Стихотворение «Conflictus Veris et Hiemis» («Спор весны и зимы») вышло, вероятно, из литературного кружка Карла Великого (см.: *Dümmler*, Poetae Carol, I, 270). См. «Лекции по истории лирики» во 2-м т. наст. изд. Стихотворение принадлежит Флакку Альбину *Алкуину* (ок. 735–804), наиболее известному представителю так называемого «каролингского возрождения», собравшему при дворе императора Карла Великого небольшой круг лиц, увлеченных античной поэзией.

27* См.: Fabulae Aesopicae, ed. K. Halm, № 414 «Зима и весна» (*Жирмунский, 1940*).

28* *Семик* – четверг на седьмой (отсюда и название) неделе Пасхи перед праздником Троицы. В этот день хоронили бездомных, умерших в течение зимы, поминали умерших. Девушки «заламывали» березу и плели венки из ее ветвей прямо на дереве: «Троица на цветах, а Семик на ветвях», – гласила пословица.

29* *Дионисовские триэтерии* (от *греч.* – трехлетие) – празднества в честь Диониса, отмечавшиеся раз в три года. На этих дионисийских празднествах рождается жанр трагедии с присущим ей катарсисом, «психофизическим очищением», не раз уже упомянутым А. Н. Веселовским. Дионисийское начало в культуре со времен книги Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) привлекло огромное внимание и породило множество исследований. В данном случае А. Н. Веселовский рассматривает Диониса в ряду других умирающих и воскресающих богов. Эта тема на обширном матиериале была изучена в книге Дж. Фрэзера «Золотая ветвь». Экземпляр первого английского издания этой книги (1890), принадлежавший А. Н. Веселовскому, хранится в Библиотеке Ленинградского университета и имеет его пометы.

30* *Маны* – в римской религии души мертвых или духи загробного мира. Далее называются существа, связанные с загробным царством в греческой мифологии – *керы* – и в славянской – *русалки.*

31* *Дикая охота* – образ, бытующий в разных преданиях, но прежде всего восходящий к германской мифологии: во время осеннего ненастья в облаках, гонимых ветром, кажется, что сам бог Один во главе сонма призраков скачет по земле и преследует живых. Этому поверью А. Н. Веселовский посвятил отдельное исследование: *Веселовский А. Н.* Легенды о диком охотнике: Опыт генетического объяснения. ЖМНП. Ч. CCLI, июль. 1887. С. 294–307.

32* *Петровки* – пост перед Петровым днем (29 мая по старому стилю).

33* Перечислив героев, «раноотцветших юношей», почитание которых было общим для греческой мифологии или предметом местного культа, А. Н. Веселовский соотносит античный культ умирающего и воскресающего бога

с похоронами Кострубонько. До него это уже делал Дж. Фрэзер, познакомившийся с этими песнями в английском переводе: *Ralston W.* The songs of the Russian people. L., 1872. А. Н. Веселовский положительно оценил эту книгу У. Рольстона в своей статье «Сравнительная мифология и ее метод». (Вестник Европы. 1873. Кн. 10. С. 642). См. также: *Алексеев М. П.*, *Левин Ю. Д.* Вильям Рольтстон – пропагандист русской литературы и фольклора. СПб., 1994.

34* *Адонии* – празднества в честь Адониса.

35* Русский перевод см.: *Аполлодор.* Мифологическая библиотека / Изд. подгот. В. Г. Борухович. Л., 1972.

36* А. Н. Веселовский ссылается на сочинение Лукиана «О Сирийской богине».

37* *Бион.* Плач об Адонисе. Стр. 70–74. См. перевод М. Е. Грабарь-Пассек в изд.: *Феокрит. Мосх. Бион.* Идиллии и эпиграммы / Пер. и коммент. М. Е. Грабарь-Пассек. М., 1958.

38* *Архонт-василевс* (архонт-басилей) – одно из девяти высших должностных лиц, ежегодно избираемых в Афинах; отвечал за исполнение религиозных функций.

39* *Анфестерии* (Антестерии) – праздник пробуждения природы, проходивший в марте (анфестерионе), особенно широко отмечавшийся в Афинах и длившийся три дня. Первый день назывался «днем открывания бочек», второй – «кружки», третий – «горшка» и был днем поминовения мертвых. «Это дни обрядовой еды, выпивки, цветов, процессий, поединков и разнузданных увеселений типа будущих фарсов. Это дни не хвалы, а инвектив и различных люстрационных обрядов» (*Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978. С. 142).

40* В. М. Жирмунский отметил, что термин reverdies (*франц. весенние песни*) принадлежит Гастону Парису (*Paris G.* Les origines de la poésie lyrique en France au moyen-âge. Journal des Savants, 1891–1892), по поводу которого он писал: «...известная статья Гастона Париса, посвященная происхождению средневековой любовной лирики из весенней народно-обрядовой поэзии, не дала Веселовскому ничего принципиально нового: она только несколько пополнила собранный им материал в окончательной редакции „Исторической поэтики“. Лекции 1882–1883 гг. показывают полную независимость Веселовского от позднейшей работы Гастона Париса...» (ИП, 1940. С. 28).

Гастон Парис (1839–1903), чье имя неоднократно, в том числе полемически, упоминается в работах А. Н. Веселовского, одним из первых обратился к изучению средневековой литературы. Суть расхождения с ним А. Н. Веселовского на материале истолкования весенней обрядности подчеркнул в полемике с Г. Парисом (с которым он в это время общается в Париже) Е. В. Аничков: «Эротический характер весенней обрядности, который Г. Парис взял у Маннгардта... я отрицаю. В маннгардтовской форме это чистая фантазия мифологической символики» (письмо А. Н. Веселовскому, 14 декабря 1898 // Наследие. 1992. С. 323). Е. В. Аничков связывает весенний ритуал с характерным для всех индоевропейских народов обрядом весеннего очищения.

Полемика не повредила добрым личным отношениям двух ученых и взаимно высокой оценке. Так, А. Н. Веселовский писал своему ученику Ф. А. Брауну, слушавшему в 1887 г. в Париже лекции Г. Париса: «...он выше всех и головой, и талантом, и разносторонностью». Ф. А. Браун в свою очередь сравнивал Г. Париса за его ласковость и любезность с А. Н. Веселовским («офранцуженный Александр Николаевич»). Личная встреча произошла в конце 1860-х годов. Сохранилось несколько писем Г. Париса к А. Н. Веселовскому, не идущих далее обычных академических отношений: обмен трудами, рекомендациями, благодарностями (см. публикацию: Из писем Гастона Париса к академику А. Н. Веселовскому / Публ. П. Р. Заборова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1981. Т. 40, № 5. С. 456–464).

41* *Carmina Burana* – самый значительный рукописный сборник средневековой светской лирики на латинском и частично на немецком языке (более 200 текстов), обнаруженный в 1803 г. в бенедиктинском монастыре (Benediktbeuern – отсюда его название: лат. «Песни из Бёрена») в Баварии. Опубликован в 1847 г.

42* *Канцона del nicchio* – «песня о ракушке». Когда завершился пятый день «Декамерона» и начались танцы, весельчаку Дионео королева предложила спеть канцону. Он ответил, что знает их тысячу, и начал перечислять первые строчки нескромных песен, в том числе «Уж ты ракушка моя, коль не балую тебя...» (*пер. А. Н. Веселовского*).

43* Об аграрных хоровых песнях см. также «Лекции по истории лирики». Из современных исследований: *Соколова В. К.* Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979.

44* Нормандская ronde mimique «цитируется Веселовским из книги Edelestand Du Méril „Histoire de la comédie“, т. I, P. 1864 (стр. 423–425). Там же каталанские и итальянские параллели» (*Жирмунский, 1940*).

45* «Выдвигая народно-обрядовые игры в качестве колыбели различных видов искусства и родов поэзии, А. Н. Веселовский предвосхитил одно из самых популярных течений в истории культуры XX в. – ритуализм, представленный в работах „кембриджской школы“». В рамках этого научного течения (его представляют такие ангоийские ученые, как В. Кер, К. М. и М. К. Чадвики, К. М. Баура, Э. Т. Хатто и др.) ритуал, обряд рассматривается как источник и мифа, и фольклорно-эпических форм, и литературы, и философии. В столь полном подчинении мифологического и эпического сюжета, содержательной стороны искусства, обряду сказывается односторонность ритуализма, как показывает в своих работах Е. М. Мелетинский: «Ритуал не может считаться тотальной доминантой в генезисе не только героического эпоса, но и мифа. Вопрос о соотношении мифа и ритуала в плане временного предшествования – это вопрос о соотношении курицы и яйца: имеются мифы, восходящие к ритуалу, и ритуалы, представляющие инсценировки мифов, имеются мифы с ритуальными эквивалентами и без них. Миф и ритуал можно с известной долей схематизма трактовать как словесный и действенный аспект того же самого феномена. Но в принципе внутреннее единство мифа и ритуала создается во всяком случае не формальным сродством обрядовых действий, а тождеством семантической структуры, теми

символическими парадигмами, которые прежде всего неотделимы от мифологических „представлений“» (*Мелетинский Е. М.* Миф и историческая поэтика фольклора // Фольклор. Поэтическая система. М., 1977. С. 26). Традиция А. Н. Веселовского в изучении проблематики ритуала высоко оценивается в новейших исследованиях, тяготеющих к пониманию исходного, в частности и генетического, единства ритуала и мифа. См.: *Топоров В. Н.* О ритуале: Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. С. 7–60 (*Мочалова*, *1989*. С. 356).

46* *Люстральный* – от *лат.* lustratio – очищение путем принесения искупительной жерты.

47* У Светония в «Жизни двенадцати Цезарей» говорится о том, что, желая заслужить расположение римлян, император Веспасиан (69–79 н. э.) возобновил «старинные представления... И даже на его похоронах Фавор, главный мим» выступал в маске (*Светоний.* Божественный Веспасиан. 19 / Пер. М. Л. Гаспарова).

48* *Козьма Пражский* (ок. 1045–1125) – первый чешский хронист, автор «Chronica Bohemiae», русский перевод: *Козьма Пражский.* Чешская хроника / Вступит. стат., пер., коммент. Г. Э. Санчук. М., 1962.

49* Картина погребения героя завершает древнеанглийскую поэму «Беовульф» (ок. 800 г.):

Вождю воздали
последнюю почесть
двенадцать всадников
высокородных, –
объехав стены
с обрядным пением,
они простились
с умершим конунгом,
восславив подвиги
и мощь державца
и мудромыслие...
(*Пер. В. Тихомирова.*)

50* *Иордан* (VI в.) – автор одного из первых средневековых сочинений по истории варварских народов: *Иордан.* О происхождении и деяниях готов / Вступит. стат., пер., коммент. Е. Ч. Скржинского. М., 1962.

51* См. русский перевод Б. Ярхо в кн.: Памятники средневековой латинской литературы IV–IX веков. М., 1970. С. 404–405.

52* Цит. рассказ Альфонса Доде «Жатва на берегу моря» из сборника «Рассказы по понедельникам».

53* Имеется в виду английский король Ричард I Львиное Сердце (1157–1199).

54* О св. Фароне см. подробнее в коммент. к работе «Эпические повторения....»

55* *Сатура* – синкретическое значение предполагает само название этого жанра: от *лат.* lanx satura – блюдо, наполненное разнообразными плодами, ко-

торое вносили в храм богини плодородия Цереры. Этот термин ввел один из родоначальников римской литературы Энний (239–169 до н. э.) для обозначения песен разнообразного содержания. Но вскоре слово закрепилось за назидательными и обличительными песнями, давшими современное значение – сатира. Подробнее об этом жанре А. Н. Веселовский говорит в последнем разделе данной главы, а также в работе «Эпические повторения....»

56* *Ателланы* – итальянские народные комедии (название происходит от города Ателла) с бытовой привязанностью сюжета и устойчивым набором масок-персонажей. Их было четыре: обжора Макк, глупый хвастун Буффон, старый простак Папп и хитрый горбун Доссен. Во II в. до н. э. ателланы получили литературную обработку и нередко ставились после трагедий. См. также: «Лекции по истории эпоса».

57* Мысль Жан-Поля о природе драмы в отношении к другим родам словесного искусства А. Н. Веселовский цитирует выборочно. В более полном виде она звучит так: «...драма гораздо объективнее эпоса, личность поэта вытесняется за самое полотно его картины, и драма должна выговориться в эпической цепочке лирических моментов... Странно, но органично смешение и взаимопроникновение объективного и лирического в драме. Ведь даже ни одно из действующих лиц не может описывать трагического героя, – ибо покажется, что поэт суфлирует душам... Что присутствует здесь и лирика, об этом кроме характеров, каждый из которых – сам объективный лирик, заявляют прежде всего хоры древних, это праотцы драмы, пылающие лирическим огнем у Эсхила и Софокла; сентенции Шиллера и многих других – это маленькие хоры, это как бы народные пословицы на более высоком уровне» (*пер. А. В. Михайлова. – Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики. С. 243–244).

58* *Бенар* – «французский переводчик „Эстетики“ Гегеля (Hegel „Esthétique“, trad. par Bénard, P. 1840–1851, 5 т.)». Эта ссылка свидетельствует о том, что Веселовский читал «Эстетику» Гегеля. В Лекциях по истории эпоса 1881 г. (литогр. изд., стр. 7) Веселовский отсылает слушателей к русскому переводу Модестова (М., 1859–1860), который содержит в приложении: Бенар, «Аналитико-критический разбор курса эстетики Фр. Гегеля» (*Жирмунский, 1940*).

60* В. М. Жирмунский в качестве особенно показательного мнения по поводу синкретизма приводит слова известного поэта и ученого Людвига Уланда: «Подобно тому как всякое развитие в природе начинается с ростка, так и юная народная поэзия появляется сперва не только в объединении с родственными ей искусствами пения и пляски, но и в ее собственной области основные поэтические формы, лирико-дидактическая, эпическая, драматическая, сосуществуют без более строгого разграничения и только постепенно развивают присущие им возможности (Ansätze), смотря по предмету и потребностям, в самостоятельные поэтические жанры» (*Uhland L.* Abhandlung über die deutschen Volkslieder. Einleitung. S. 12).

61* См.: *Lazarus M. und Steinthal H.* Einleitende Gedanken über Völkerpsychologie, als Einleitung zu einer Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft. – Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft. 1860. Bd. I. S. 49.

62* См.: *Paris G.* Histoire poétique de Charlemagne. Paris, 1865. P. 1–2.

63* Об относительной хронологии эпоса и лирики. Библиографию вопроса дает R. M. Meyer «Alte deutsche Volksliedchen» (там же, т. 29, стр. 122); ср. K. Lachmann «Ottfrid» (Kleinere Schriften zur deutschen Philologie, 18 т., I, 453); W. Wackernagel «Geschichte der deutschen Literatur», Basel 1851, стр. 225; A. Kobersteiu «Grundriss der Geschichte der deutschen Nationalliteratur», Lpz. 1847, изд. 4-е, т. I, стр. 244; E. Martin «Die Carmina burana und die Anfänge des deutschen Minnesangs» (Ztschr. f. d. Alt., т. 20, стр. 47); K. Bartsch «Untersuchungen über das Nibelungenlied, 1865, стр. 353; R. v. Liliencron «Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis zum 16. Jahrb.», Lpz. (1865, т. I, Vorrede, стр. XVII; W. Wilmanns «Leben und Dichten Walters von der Vpgelweide», Bonn 1883 и Anz. f. d. Altert., 1881, т. VII, стр. 263; J. Grimm «Über das finnische Epos» (Kleinere Schriften, 1865, т. II, стр. 75); W. Scherer «Minnesangs Frühling» (Anz. f. d. Altert. 1876, т. I, стр. 199); K. Müllenhoff u. W. Scherer «Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII.–XII. Jahrh.» [изд. 3-е, 1892, т. II, стр. 154 сл.] (*Жирмунский, 1940*).

64* Подробнее о «Поэтике» Шерера см. в «Определении поэзии».

65* «Вернер дает педантическую классификацию типов лирического творчества (ср. Tabelle der lyrischen Dichter, стр. 246–249)» (*Жирмунский, 1940*).

66* Эти слова принадлежат Полонию («Гамлет», II, сц. 2).

67* Употребляя термин «историческая поэтика» в отношении Людвига Якобовского и Шарля Летурно, А.Н. Веселовский имеет в виду, что данные ученые стоят не на позициях романтического эстетизма, а пытаются выводить развитие словесного искусства на основе законов развития общества: Якобовский, последователь Ч. Дарвина, видит их в биологии, Летурно – в этнографии и эволюционной социологии.

68* «*Le Dit de l'herberie*» – «Сказ о травах» Рютбёфа (ок. 1230–1285) – представляет собой монодраму (франц. *dit* – ее жанровое обозначение), высмеивающую речевые приемы ярмарочных шарлатанов-лекарей. «*Le franc archer de Bagnolet*» – «Вольный стрелок из Баньоле» – представляет собой аналогичное по форме произведение.

69* *Rote* (*фр.*) – рота, средневековый струнный инструмент (упрощенный вариант арфы). На нем аккомпанировали себе исполнители небольших поэтических историй – *бретонских лэ* (lais), сюжеты которых составили основу рыцарских романов о короле Артуре.

70* *Понтано Джованни* (между 1422–1426 – 1503) – один из основных итальянских гуманистов своего времени, основал Академию в Неаполе. В его чрезвычайно разнообразном творчестве на латинском языке присутствует жанр сатирического диалога.

71* *Агон* (*греч.* – борьба, соревнование) – «состязание поэтов, жанр спора, в котором ощутимы отголоски переклички фольклорных хоров. Об агоне как споре героев трагедии О. М. Фрейденберг, в частности, пишет в связи с трагедиями Эсхила: основной конфликт «Прикованного Прометея» заключается в агоне Зевса и Прометея, сохранившем «форму борьбы „нового" и „старого" начал». В мифолого-образном плане, из которого возникает этот понятийный план, «агон двух противников всегда носил характер единоборства старого с новым,

старого солнца с новым, старой смерти с новой жизнью. В мире мифологических образов такая семантика воплощалась в старцах, в старческих хорах, в старых отцах и одряхлевших героях, в заклании детей и юношей, в конфликтах детей и отцов» (*Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. С. 351). Некоторые исследователи возводят к «агонистичности» основные черты древнегречской культуры (см.: *Зайцев А. И.* Культурный переворот в Древней Греции VIII—V вв. до н. э. Л., 1985), при этом в современной науке существует тенденция отодвигания «агонистичности» к более раннему, общеиндоевропейскому типу развития культуры (см.: *Иванов Вяч. Вс.* О возможности реконструкции литературы как совокупности текстов // Исследования по структуре текста. С. 66)» (*Мочалова*, *1989*. С. 363).

72* *Vîdsîd* (*др.-англ.* – широкостранствующий) – одно из древнейших стихотворений древнеанглийской поэзии (VII в.), условно относимых к жанру «элегий» (см. о нем: «Из лекций по истории эпоса»). Оно представляет собой рассказ эпического певца о том, где он побывал, широко охватывающий географию и историю германского мира. В данном случае А. Н. Веселовский имеет в виду следующее место:

...лучшую, златовенчанную
    повелительницу щедрую, –
мы со Скильдом возгласили
    голосами чистыми
зычно пред хозяином
    песнопенье наше
под звуки арфы,
    звонкотекущие...
        (*Пер. В. Г. Тихомирова.*)

73* *Вальмики* (*др.-инд.* – муравейный) – мудрец и отшельник, который согласно индийской традиции считается первым поэтом и создателем «Рамаяны». Он принял у себя изгнанную Рамой его жену Ситу, воспитал их сыновей – Кушу и Лаву – и передал им свое искусство.

74* *Род Bharata'ов* – царский род бхаратов, к которому принадлежали кауравы и пандавы, герои «Махабхараты».

75* *Солон* (между 640 и 635 – ок. 559 до н. э.) – афинский правитель (архонт), законодатель, причисленный к семи мудрецам. По сообщению Диогена Лаэртского (I, 57), «песни Гомера он предписал читать перед народом по порядку: где остановится один чтец, там начинать другому; и этим Солон больше прояснил Гомера, чем Писистрат...» (*пер. М. Л. Гаспарова*). Писистрат, ставший тираном в Афинах еще при жизни Солона, и наследовавший ему его сын Гиппарх установили культ Гомера, поэмы которого начали широко исполнять рапсоды.

76* *Адриан* – римский император с 117 г. Основным источником легедны является сочинение Плутарха «Пир семи мудрецов», на которое ссылается и автор самой известной обработки этого сюжета в России К. Батюшков – элегия «Гезиод и Омир, соперники».

[77*] *Aucassin et Nicolette* – «Окассен и Николлет», небольшая повесть, относящаяся к первой трети XIII в. Ее «загадочность» состоит и в том, что герой нередко отступает от принятых моделей куртуазии, а весь рассказ напоминает если не пародию, то ироническое переосмысление рыцарского романа. Русский пер. в кн.: Две старофранцузские повести / Пер. М. Ливеровской. – М., 1956.

[78*] Этому явлению А. Н. Веселовский посвятил специальную работу – «Эпические повторения как хронологический момент» (см.). Она непосредственно продолжает тему «Синкретизма».

[79*] В современном употреблении принят термин «лироэпическая».

[80*] *Ном* (*греч.* – мелодия, песня) – стихотворное произведение, исполняемое певцом (кифаредом) часто в сопровождении хора. Иногда считают, что партию хора в ном ввел Тимофей Милетский (450–360 до н. э.)

[81*] *Chansons de toile* (франц. – песни за тканьем) – о них А. Н. Веселовский уже говорил выше как о рабочих песнях. Теперь он упоминает их, наряду с chansons d'histoire (франц. – повествовательные песни), как пример сочетания лирического и эпического моментов. И те, и другие представляли собой повествование любовного содержания, приближающееся по типу к балладе. См. о них также в «Лекциях по истории эпоса» во 2-м т. наст. изд.

[82*] *O commedia dell' arte* А. Н. Веселовский говорит подробнее в статье «Противоречия итальянского Возрождения», см.: т. 2 наст. изд.

[83*] *Косовская битва* – сражение между объединенными войсками боснийцев и сербов под командованием князя Лазаря и турецкой армией султана Мурада I на Косовом поле 15 июня 1389 г. Поражение лишило Сербию независимости и позже (1459) привело к ее включению в состав Османской империи. Битва на Косовом поле, решительно изменившая соотношение сил между Западом и Востоком, предварившая падение Константинополя (1453), стала центральным событием сербского эпоса.

[84*] *Александрийская эпоха*, теперь чаще называемая эпохой эллинизма (323–330 до н. э.), – период в истории Восточного Средиземноморья между смертью Александра Македонского и окончательным завоеванием Египта Римом. Для ее культурного стиля характерно небывалое в Древнем мире выделение личного начала и частной жизни. Устаревают монументальные формы эпической поэзии. Им на смену приходят буколическая поэзия и любовная эпиграмма, героиней которой чаще всего бывает гетера – женщина обычно неплохо образованная, свободная, живущая на содержании, однако ищущая не только денег, но и любви. Циклы эпиграмм «На гетер» оставили Асклепиад Самосский (III в. до н. э.), Филодем (I в. до н. э.).

[85*] *Гномика* (от *греч.* – изречение) – термин впервые был применен к мыслям и афоризмам семи греческих мудрецов. Впоследствии он был перенесен на «мудрые мысли» и общие места знания, морали. Особенно часто термин «гномика» используется применительно к эпическим афоризмам, в которых закреплены основные формулы родовых верований и представлений.

[86*] *Комос* (*греч.*) – сельский праздник в честь Диониса, сопровождавшийся шествием с песнями. Из него рождается комедия, само название которой генетически связано со словом «комос». См. также «Лекции по истории лирики и драмы».

87* *Алкей* (конец VII в. до н. э.) и *Анакреон* (ок. 570–478 до н. э.) относятся к так называемой *мелической поэзии* древних греков, названной так потому, что слово в ней все еще не отделилось музыкального сопровождения.

88* *Стесихор* – прозвище поэта (настоящее имя – Тисий), означающее «устроитель хоров». См. коммент. 70* к «Определению поэзии».

89* «...один род поэзии и мифотворчества весь целиком складывается из подражания – это, как ты говоришь, трагедия и комедия; другой род состоит из высказываний самого поэта – это ты найдешь преимущественно в дифирамбах; а в эпической поэзии и во многих других видах – оба эти приема...» (*Платон*. Государство. III. С. 394; *пер. А. Н. Егунова*).

90* «И вот явились меж древними поэты героические и ямбические...» (*Аристотель*. Поэтика. 1447b 32-34 / Пер. М. Л. Гаспарова). Их жанрами соответственно были гимны и хвалебные песни у одних, ругательные песни – у других. Драматические жанры, по Аристотелю, являются позже: «Как и комедия, возникши первоначально из импровизаций – <трагедия > от запевал дифирамба, <комедия от запевал> фаллических песен...»

91* *Свида* (точнее – Суда) – византийский (X в.) энциклопедический и толковый словарь.

92* *Доряне* (современное – дорийцы) – одно из основных греческих племен, в области культуры сохранившее более архаичные черты (например, в Спарте) в сравнении с ионийцами и эолийцами. На эолийском диалекте писали первые великие лирики Сафо и Алкей.

93* В современном переводе цитируемое место «Политики» Аристотеля звучит следующим образом: «А когда нашлось много людей достаточно доблестных, то отказавшись подчиняться власти одного человека, они стали изыскивать какой-нибудь общий вид правления и установили политию» (1286b10-14; *пер. С. А. Жебелева*).

94* *Феогнид* (вторая пол. VI в. до н. э.) – греческий поэт, который в своих элегиях, написанных дистихом, напоминающим стиль гномики, формулировал нравственные положения с сословной точки зрения:

Ни гиацинтов, ни роз не дождешься от лука морского;
Также свободных детей не ожидай от рабынь.
(*Пер. В. Вересаева*.)

95* *Симонид Кеосский* (ок. 556–467 до н. э.) прославился как мастер хоровой лирики и в особенности своими плачами (френами). У древних вошло в пословицу выражение «Симонидовы слезы».

96* *Ямбы* – первоначально стихотворная форма сатирической поэзии, «ругательных песен»: «В этих стихах и явился по удобству своему ямбический метр – потому и по сей день он называется ямбическим (язвительным), что с помощью его люди язвили друг друга» (*Аристотель*. Поэтика. 1447b32-30, *пер. М. Л. Гаспарова*).

97* *Палинодия* – (греч.) песнь наоборот, песнь-опровержение, отречение. Согласно преданию, Елена, разгневанная на поэта за то, что он изобразил ее любовь как преступную, ослепила его. И только после написания «Палинодии» Стесихору было возвращено зрение:

Не по правде гласит предание:
Не взошла ты на палубу судна,
Не плыла ты в Пергам Троянский.
(*Пер. Я. Голосовкера.*)

А. Н. Веселовский приводит пример обращения с мифами у Стесихора как знак нового личного сознания, находящегося в более свободного отношении с преданием.

98* *Эпиталама* (греч.) – свадебная песня, приветствие новобрачным. В данном случае имеется в виду следующий текст:

Эй, потолок поднимайте, –
О Гименей! –
Выше плотники, выше!
О Гименей!
Входит жених, подобный Арею,
Выше самых высоких мужей!
(*Пер. В. Вересаева.*)

99* *Эфеб* – свободнорожденный юноша, имевший все права гражданства.

100* «*Die Tänzer von Kölbigk*» – «Плясуны из Кёльбига». Эта латинская церковная легенда XI в. (1020 г.) рассказывает о наказании, постигшем парней и девушек из деревни Кёльбиг, которые пели и плясали на кладбище во время рождественского богослужения. Как показал Шредер, легенда сохранила в латинском стихотворном переводе типичный зачин немецкой баллады о похищении и сопровождающий ее припев – древнейший образец немецкой игровой песни лирико-эпического содержания. Статья Шредера: Edward Schröder «Die Tänzer von Kölbigk. Ein Mirakel des 11. Jhs.» (Zeitschr. f. Kirchengeschichte, XVII, 1897, стр. 94 и след.). Из новейших работ ср. John Meier «Das Tanzlied der Tänzer von Kölbigk» (Schweizerisches Archivf. Volkskunde, 1934, т. XXXIII, стр. 152 и след.)» (*Жирмунский, 1940*).

101* *Пастурель* (пастурелла) – жанр старофранцузской поэзии, в котором от лица рыцаря рассказывается о его встрече с пастушкой. Этот жанр по своей природе так же «объективен», как традиционные формы поэзии трубадуров: тенцона и родственная jeu parti, также представляющая спор или диалог двух поэтов, – поскольку генетически все эти формы родственны и вышли из хора.

102* *Нейдгарт фон Рейенталь* – немецкий миннезингер конца XII – начала XIII в., прославившийся своими весенними плясовыми песнями, в которых он использовал мотивы весенней народной песни.

103* «*Руодлиб*» – повествовательное стихотворное произведение на латинском языке, созданное в Баварии во второй четверти XI в. «Руодлиб» сочетает черты куртуазной и народной культуры; его называют «первым рыцарским романом». А. Н. Веселовский отрецензировал немецкое издание (1882) – ЖМНП. Ч. CCXXVIII. 1883. С. 112–123. Фрагмент романа существует в рус-

ском переводе: Руодлиб / Пер. М. Е. Грабарь-Пассек // Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков. М., 1972. С. 128–145. См. также: *Сулина Т. К.* Первый роман в средневековой литературе Европы. М.; Калуга, 1994.

104* *Кюренберг фон* – один из ранних миннезингеров: расцвет его творчества приходится на 1150–1170 гг. В данном случае А. Н. Веселовский имеет в виду следующую песню (написанную характерной для Кюренберга строфической формой, названной его именем; ею же написана «Песнь о нибелунгах»):

Женщину и сокола знай только замани!
Тобою прирученные к тебе летят они.
Под стать невеста рыцарю, невеста хороша.
Едва подумаю о ней, поет моя душа.
(*Пер. В. Микушевича.*)

В этом же изд.: Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов / Вступит. стат. Б. И. Пуришева. М., 1974 (БВЛ) – см. тексты ряда других песен, упоминаемых А. Н. Веселовским, в том числе представителей раннего миннезанга: Дитмара фон Айста, Мейнлоха фон Сефелингена, бургграфа Регенсбургского и др.

105* *Вальтера фон дер Фогельвейде* – см. об этом крупнейшем немецком поэте в кн.: *Вальтер фон дер Фогельвейде.* Стихотворения / Изд. подгот. В. В. Левик, В. Б. Микушевич, Б. И. Пуришев, Д. Л. Чавчанидзе. М., 1985 (Литературные памятники).

106* *Генрих фон Мельк* (XII в.) – австрийский монах, автор стихотворных сатир («О жизни духовенства», «Напоминание о смерти»).

107* О «*Физиологе*» см. в работе «Из введения в историческую поэтику». Овидий на протяжении всего Средневековья оставался одним из наиболее читаемых и чтимых античных поэтов. С расцветом лирики трубадуров он обретает новую славу в качестве учителя «науки любви»: XII век известен в истории западноевропейской культуры как «овидианское возрождение».

108* А. Н. Веселовский цитирует эпизод, приведенный в «Предписаниях любви» Франческо да Барберино. См.: Жизнеописания трубадуров / Изд. подгот. М. Б. Мейлах. М., 1993. С. 419. Этому автору (хотя другому его сочинению) А. Н. Веселовский посвятит значительную часть своей работы «Из истории развития личности. Женщина и старинные теории любви» (см. во 2-м т. наст. изд.). Там же более подробно рассматривается вопрос о характере куртуазной любви в сопоставлении с другими ее теориями.

109* *Ульрих фон Лихтенштейн* (1200–1275) – о нем см. в работе «Из истории развития личности...» во 2-м т. наст. изд.

110* *Карл (Шарль) Орлеанский*, герцог (1394–1465) – крупнейший французский поэт эпохи, отец короля Людовика XII. В битве при Азенкуре (1415), знаменовавшей поражение французского рыцарства в Столетней войне с англичанами, он попал в плен и оставался в Англии вплоть до 1440 г. В его творчестве условности куртуазной поэзии (разлука, плен, любовь издалека)

были оживлены его судьбой, но одновременно застыли, законсервировались. По своем возвращении Карл поселяется в Блуа, где в подражание куртуазии трубадуров возобновляются поэтические турниры. Среди их участников был и Франсуа Вийон, для состязания в Блуа написавший балладу «Над родником от жажды умираю».

111* *Освальд фон Волькенштейн* (1377–1445) – один из поздних немецких миннезингеров; «реальное» начало в его поэзии, уходящее из-под власти куртуазной условности, превосходно передано в русских переводах О. Чухонцева. См.: Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. С. 400–404.

112* Побратимству в ряду других связанных с ним понятий А. Н. Веселовский посвятил специальную работу – «Гетеризм, побратимство и кумовство в купальской обрядности (Хронологические гипотезы)» (ЖМНП. Ч. CCXCI. 1894. № 2. С. 287–318). К этой теме он еще вернется в «Поэтике сюжетов» (см.).

113* «*Жерар де Руссильон*» (или «Жерар Руссильонский») – одна из поэм французского героического эпоса, принадлежащая к циклу о Гильоме Оранжском. См.: Песни о Гильоме Оранжском / Изд. подгот. Ю. Б. Корнеев, А. Д. Михайлов. М., 1985.

114* А. Н. Веселовский имеет в виду поэзию, ставшую во Франции «второй риторикой» в творчестве *Гийома де Машо* (1300–1377) и *Эсташа Дешана* (1346–1406). Едва ли можно так категорично сказать, что эта поэзия не отвечала «веяниям нового времени». Это была попытка преодоления провансальской условности, восстановления жизненности и искренности поэтического переживания, отделения поэтического слова от музыки (отсюда и «риторичность»). То есть движение происходило в направлении сходном с тем, что и в поэзии их итальянского современника Петрарки, хотя в иных – более традиционных – формах.

115* *Иоган Хадлауб* – представитель так называемого «деревенского» миннезанга, возникшего в тот момент, когда куртуазная традиция становится достоянием демократической культуры. «Деревенский» миннезанг родственен и одновременен лирике немецких горожан – *мейстерзангу*. Так, упоминаемый А. Н. Веселовским ниже Фрауенлоб относится то к одной, то к другой традиции.

116* *Фрауенлоб и Регенбоген* (XIII–XIV вв.) представляют лирику немецких горожан – мейстерзанг. По большей части ремесленники, они и на поэтическое искусство перенесли принципы цеховой организации и выучки. Эта традиция просуществовала вплоть до XIX в.

117* Il dolce stil nuovo (*итал.*) – новый сладостный стиль, который начинает формироваться в Италии в 1260-х годов и к которому принадлежит ранняя книга Данте «Новая жизнь» (Vita nova [nuova]), завершенная в 1290-х годах. Основоположником стиля считается болонский юрист Гвидо Гвиницелли (между 1230 и 1240–1276), чья канцона «Лишь в сердце благородном непременно / Любовь живет...» (*Пер. И. Голенищева-Кутузова*) утверждает вопреки социальной иерархии, что право на благородство принадлежит лишь любящему сердцу. Ученый интеллектуализм болонского юриста взрывает

куртуазные штампы и продолжается в обновленном метафорическом языке флорентийского эрудита и друга Данте *Гвидо Кавальканти* (ок. 1255–1300). Метафорический язык поэтов нового сладостного стиля научил видеть отражение небесного в земном, духовного – в природном, красоту которого еще предстояло открыть.

118* «*Canzoniere*» (*итал.*) – «Книга песен» Франческо Петрарки (1304–1374), составленная из канцон, сонетов и стихотворений других форм, обращенных к донне Лауре. К шестисотлетию Петрарки А. Н. Веселовский напишет об этой книге отдельное исследование: *Веселовский А. Н.* Петрарка в поэтической исповеди *Canzoniere*: 1304–1904 (перв. публ. 1905; см.: Избр. стат., 1939). Хотя А. Н. Веселовский здесь характеризует «Книгу песен» как «нереальный роман», он построит свое исследование о ней как попытку восстановить психологический сюжет отношений поэта и Лауры по образцу романов более позднего времени.

119* По поводу этого места в работе А. Н. Веселовского, где подведен итог взаимным отношениям родов и определились принципы системного анализа, характерного для исторической поэтики, см. подробнее во вступит. стат.

120* *Гиляки* – совр. нивхи; народ, живущий на нижнем Амуре и Сахалине. Предполагают, что нивхи принадлежат к потомкам древнейшего населения Салахина. Традиционное занятие – рыболовство и охота. Айно (айны) – народ в Японии и на Сахалине.

121* *Остяки, вогулы* – устаревшие названия ханты и манси, проживающих в Западной Сибири.

122* *Бравронии* – празднества, посвященные богине Артемиде, одним из древнейших воплощений которой была медведица. Жрицы – Бравронии – для ритуального танца надевали медвежьи шкуры. Празднества названы в честь места святилища богини в Бравроне (Аттика). Это одно из проявлений териоморфического культа (т. е. поклонения животным), о котором Веселовский говорит ниже.

123* *Нуми-Торум* – верховное божество и культурный герой обских угров.

124* *Элевзис* (современное написание – Элевсин) – главное место культа Деметры, древней богини плодородия. Там в течение девяти дней сентября проходили Элевсинские мистерии. В преддверии зимнего времени совершались обряды: богиня скорбела о предстоящей разлуке с дочерью Персефоной, на треть года отправляющейся в подземное царство Аид. За Великими мистериями следовали массовые зрелища. Это празднество было важнейшим символическим действом в культуре греческого мира, дававшим очищение для жизни и напоминавшим о ее таинственно-непостижимой природе.

125* *Фаллофоры* – участники шествия, несшие изображение фаллоса как символа плодородия. Их связь с рождением комедии была отмечена еще Аристотелем, полагавшим ее рождение от «импровизаций ... <запевал> фаллических песен, какие и теперь еще в обычае во многих городах...» (Поэтика. 1449a9-12).

126* «...теперь они уже не перебрасывались, как прежде, неуклюжими и грубыми виршами, вроде фасценинских, – теперь они ставили „сатуры“ с правильными размерами и пением, рассчитанным на флейту и соответствующие те-

лодвижения» (*Пер. Н. В. Брагинской. – Тит Ливий.* История Рима от основания города. Т. 1. М., 1989. С. 324). Как отмечено в комментарии к этому изданию (Н. Е. Боданская, Г. П. Чистякова), «сатуры» появились позже – во II в. у Энния и Луция, а в связи с описываемыми Ливием ранними представлениями речь может идти лишь «о текстах, написанных так называемым сатурнинским стихом». «Сатурнинский стих» – ранняя исконно латинская поэтическая форма, существовавшая в устной поэзии, имевшая преимущественно тринадцатисложную ритмически свободную строку, связанную аллитерациями и ассонансами. Она была вытеснена с введением размеров, аналогичных греческим.

127* «Несколько лет спустя Ливий [Ливий Андроник] первым решился бросить сатуры и связать все представления единым действием, и говорят, будто он, как все в те времена, исполняя сам свои песни, охрип, когда вызовов было больше обычного, и испросил позволения рядом с флейтщиком поставить за себя певцом молодого раба, а сам разыграл свою песню, двигаясь много живей и выразительней прежнего, так как уже не надо было думать о голосе. С тех пор и пошло у гистрионов „пение под руку“, собственным же голосом вели теперь только диалоги...» (*Пер. Н. В. Брагинской. – Тит Ливий.* История Рима от основания города. Т. 1. М., 1989. С. 324).

128* Вопреки свидетельствам – Тита Ливия и Квинтилиана – современное представление о происхождении сатуры связывает ее с традицией не собственно римской, а греческой: «Образцом для Энния и Луцилия при создании римской сатиры был эллинистический жанр смеси (symmitica, atacta, lepta), развившийся в результате перенесения в поэзию опыта прозаических диалогов и диатриб с нарочитой прихотливостью диалектического движения мысли...» М. Л. Гаспаров добавляет, что именно такой взгляд стал общепринятым после работы: *Puelma Piwonka M.* Lucilius und Kallimachos. Frankfurt a. M., 1949 (*Гаспаров М. Л.* Поэт и поэзия в римской культуре // Культура Древнего Рима. Т. 1. М., 1985. С. 319).

129* *Гиерофант* – верховный жрец Элевсинских мистерий; *мисты* – участники мистерии.

130* А. Н. Веселовский отсылает к книге Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), где сущность трагического связана с образом Диониса, «на себе испытывающего страдания индивидуации» (мифологически – в образе разорванного на куски титанами Загрея) и получающего возможность возрождения: «*...мистериальное учение трагедии* – основное познание о единстве всего существующего, взгляд на индивидуацию как изначальную причину зла, а искусство – как радостную надежду на возможность разрушения заклятия индивидуации...» (*Пер. Г. А. Рачинского. – Ницше Ф.* Соч.: В 2-х т. Т. 1. М., 1990. С. 94). В данном случае ссылка на Ницше точно обозначает, какое место любая мифологическая интерпретация может занять в рассуждении самого А. Н. Веселовского: он лишь попутно обозначает свое согласие с мифологическим истолкованием, не прерывая основного сюжета – *исторической реконструкции.* Его тема: рождение драмы *из культового действа*, посвященного не только Дионису, но любому «обмирающему» и возрождающемуся божеству.

[130*] *Лазос* (Лас; 548/545 – 497/496 до н. э.) – мастер дифирамба, значительно разнообразивший звуковое оформление представлений.

[131*] См. выше.

[132*] *Атеней* – см. выше коммент. 19*.

[133*] *John Barleycorn* (*англ.*) – Джон Ячменное Зерно, персонаж известной шотландской баллады, умирающий и воскресающий в национальном напитке эле (ее литературный вариант известен у Роберта Бёрнса).

[134*] Трагедия возникла «от запевал дифирамба» (1449а-9; *пер. М. Л. Гаспарова*).

[135*] «*Агамемнон*», «*Хоэфоры*» – первые две части трилогии Эсхила «Орестея». Третья – «Эвмениды».

[136*] Гораций так говорит о роли хора в «Науке поэзии» «Послание к Пизонам», 193–201):

> Хору своя бывает поручена роль, как актеру:
> Пусть же с нее не сбивается он и поет между действий
> То, что к делу идет и к общей направлено цели.
> Дело хора – давать советы достойным героям,
> В буйных обуздывать гнев, а в робких воспитывать бодрость.
> Дело хора – хвалить небогатый стол селянина,
> И справедливый закон, и мир на открытых дорогах;
> Дело хора – тайны хранить и бессмертным молиться,
> Чтобы удача к смиренным пришла и ушла от надменных.
> (*Пер. М. Л. Гаспарова.*)

[137*] Седьмой раздел работы Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» посвящен тому, как менялось, искажаясь, представление о роли древнего хора. Ницше начинает с опровержения А.-В. Шлегеля:

«...смотреть на хор как на некоторую сущность и как бы экстракт толпы зрителей, как на „идеального зрителя“. Этот взгляд при сопоставлении с упомянутой выше исторической, по которой первоначально трагедию представлял один хор, оказывается тем, что он и есть, т. е. грубым, ненаучным, хотя и блестящим утверждением... Бесконечно более ценное прозрение в смысл хора проявил уже Шиллер в знаменитом предисловии к „Мессинской невесте“; он рассматривает хор как живую стену, воздвигаемую трагедией вокруг себя, чтобы начисто замкнуться от мира действительности и тем сохранить свою идеальную почву и свою поэтическую свободу...»

Затем Ницше предлагает собственное понимание: «Хор греческой трагедии, символ дионисически возбужденной массы в ее целом...» (*Пер. Г. А. Рачинского. – Ницше Ф.* Соч.: В 2-х т. Т. 1. М., 1990. С. 79–81, 86).

[138*] *Хтонический* (от *греч.* земля) – связанный с древнейшим пластом мифологических представлений; в греч. мифологии предшествующий олимпийским богам и относящийся к существам, порожденным Геей (Землей). К такого рода древнейшим верованиям относится и культ богини плодородия Деметры, сыном которой предстает Дионис (Якх, Иакх) (см. выше).

[139*] Этот набросок плана исторической поэтики, предложенный в заключение самой значительной по объему ее части, мог бы служить ответом на упорно

держащееся мнение, будто историческая поэтика, «как была она задумана и не доведена до конца А. Н. Веселовским, была поэтикой историко-этнографической» (*Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики. С. 46). Ни охват материала («как он был задуман»), ни подход нимало не исчерпываются «этнографизмом». Некоторые фразы этого заключения дословно повторены из начала более ранней работы «Определение поэзии» (см.).

Эпические повторения как хронологический момент

О типических повторениях французского эпоса много было писано и высказано для объяснения их несколько гипотез. Я касался этого вопроса в моей статье «Новые исследования о французском эпосе»[1]; с тех пор литература возросла, она указана проф. Крешини в его прекрасном введении к итальянскому переводу «Песни о Роланде», сделанному Москетти[2]. Эпическим повторениям посвящены были недавно[3] два чтения в Неофилологическом обществе, состоящем при С.-Петербургском университете, г. Тиандера[4] и гр. Де Ла Барта; подойдя к анализу одного и того же явления с разных сторон, они выдвинули тот или другой момент его развития; я старался обобщить и вместе обособить этот вопрос в предлагаемом далее отрывке из моих чтений по исторической поэтике.

I

В следующем обзоре я касаюсь лишь стороною таких народно-песенных приемов, как дословные захваты из конца одного стиха в начало следующего, как сходные начала нескольких стихов подряд и повторение одного стиха в течении песни, род внутреннего refrain. Я имею в виду повторения другого рода.

Я различаю *повторение-формулу*, известное греческому эпосу, встречающееся и во французском, но особенно развитое в славянском и русском: постоянные формулы для известных положений, неотделимые от них, приставшие к ним, как пристал к слову характеризующий его эпитет; с повторением известного положения в течении рассказа возвращаются и соответствующие формулы: герой снаряжается, выезжает, бьется, держит речь, так сказать, по одному иконописному подлиннику; посол дословно повторяет данное ему поручение; в песне о Роланде CCLXXXII бароны сговариваются между собою просить Карла, чтобы он простил Ганелона; в строфе CCLXXXIII они обращаются к императору почти в тех же выражениях.

Иное дело повторения специально французского типа: *не сходные положения*, а *одно и то же* задерживается перед нами в течение 2-х, 3-х, 5-и и более строф, и эта длительность подчеркивается повторениями одного или нескольких стихов.

Позволю себе привести здесь сказанное мною по этому поводу в моей упомянутой выше заметке[5]. Повторения встречаются обыкновенно в нескольких последовательно строфах. «Общее построение такое: строфа открывается каким-нибудь положением, сценой, которые и развиваются в дальнейших стихах. Начало следующей строфы снова возвращает нас к положению, иногда (с небольшими видоизменениями) к запеву первой, и снова то же положение развивается почти так же, новым является один какой-нибудь штрих, одна подробность, незаметно подвигающая действие. То же может повториться и в третьей строфе».

Я привел в доказательство строфы CXXXV–VII песни о Роланде; я разберу их теперь в связи с строфами LXXXIV–VI[6] [1*].

Сарацины окружили арьергард Карла; Оливье говорит Роланду, что врагов много; пусть затрубит в свой рог, Карл услышит и явится на помощь. Но Роланд отнекивается, и это положение развито трижды таким образом:

LXXXIV... «Товарищ Роланд, затруби в свой рог! Услышит его Карл и вернется войско. Отвечает Роланд: Безумно поступил бы я, уронил бы в милой Франции мое славное имя. Стану я наносить Дюрандалем столь могучие удары, что лезвие обагрится до головки меча. В недобрый час подошли к ущельям поганые язычники; ручаюсь тебе, все они обречены на смерть» (Cumpaign Rollanz, kar sunez vostre corn! Si l'orrat Carles, si returnerat l'ost. Respunt Rollanz: Jo fereie que fols, En dulce France en perdreie mun los. Sempres ferrai de Durendal granz colps, Sanglant en ert li branz entresqu'al or. Felun païen mar i vindrent as porz; Jo vos plevis, tuz sunt jugez à mort).

LXXXV. «Товарищ Роланд, затруби в Олифант[2*], услышит его Карл, велит войску вернуться... Отвечает Роланд: Да не попустит того Господь, чтобы мои родичи через меня посрамились и была принижена милая Франция, если б из-за язычников я стал трубить в мой рог! Напротив, я стану сильно рубить Дюрандалем... Все вы увидите его окровавленное лезвие. В недобрый час собрались сюда поганые язычники; ручаюсь тебе, все они осуждены на смерть» (Cumpains Rollanz, l'olifan car sunez! Si l'orrat Carles, ferat l'ost returner... Respont Rollanz: Ne placet damne Deu Que mi parent pur mei seient blasmet. Ne France dulce ja cheet en viltet![7] Einz i ferrai de Durendal asez,... Tut en verrez le bran ensanglentez. Felun païen mar i sunt asemblez; Jo vos plevis, tuz sunt à mort livrez).

LXXXVI. «Товарищ Роланд, затруби в свой Олифант! Услышит его Карл, он проходит теперь ущельями. Ручаюсь вам, французы вернутся. – Да не попустит того Господь, чтобы кто-нибудь из живущих сказал, что я затрубил из-за язычников; не будет из-за того попрека моим родичам. Когда я буду в жаркой битве, я нанесу тысячу и семьсот ударов, увидите вы обагренное кровью лезвее Дюрандаля» (Cumpainz Rollanz, sunez vostre olifan! Si l'orrat Carles ki est as porz passant; Je vos plevis, ja returnerunt Franc. – Ne place Deu, ço li respunt Rollanz. Que ço seit dit de nul hume vivant, Ne pur païen que ja seie cornant![8] Ja n'en avrunt

reproece mi parent. Quant jo serai en la bataille grant, E jo ferrai e mil colps e VII. cenz, De Durendal verrez l'acer sanglent)...

Лишь впоследствии, после жестокой сечи, когда и опасность и смерть на виду и сам Роланд истекает кровью, он решается затрубить, но уже поздно.

CXXXV. «Роланд приставил ко рту Олифант, хорошо его захватил, сильно в него затрубил. Высоки горы, далеко разносится звук, на тридцать больших лье слышали, как он раздался... Слышит его Карл и дружина» (Rollanz ad mis l'olifan à sa buche, Empeint le ben, par grant vertut le sunet. Halt sunt li pui e la voiz est mult lunge, Granz XXX. liwes l'oïrent il respundre. Carles l'oït e ses cumpaignes tutes). Говорит император: То бьются наши люди! А Ганелон ему в ответ: Если б такое сказал кто иной, за великую ложь то показалось бы.

CXXXVI. «Граф Роланд трубит в свой Олифант с трудом и усилием и великою болью (Li quens Rollanz par peine e par ahans, Par grant dulor sunet sun olifan), алая кровь струится у него изо рта, лопаются жилы на висках (Par mi la buche en salt fors li der sancs. De sun cervel le temple en est rumpant). Далеко слышен звук его рога, слышит его Карл, проходя ущельями (Del corn qu'il tient l'oïe en est mult grant; Carles l'entent, qui est as porz passant), слышит его герцог Немон, слышат французы. Говорит император: Слышу я рог Роланда. Отвечает Ганелон: Нет никакой битвы!» – и он обличает престарелого императора в детской легковерности: будто он не знает, как заносчив Роланд? Это он тешится перед пэрами. Вперед, до Франции еще далеко!

CXXXVII. «У графа Роланда рот в крови, лопнули жилы на висках, он трубит в Олифант с болью и трудом. Слышит его Карл, слышат французы (Li quens Rollanz a la buche sanglente, De sun cervel rumput en est li temples, L'olifan sunet à dulor e à peine. Carles l'oït e ses Franceis l'entendent). Говорит император: Силен звук этого рога! Отвечает герцог Немон: Бароны, работает там добрый вассал[9], по-моему там идет битва. Он бросает подозрение на Ганелона; надо подать помощь своим.

Эти своеобразные повторения, с захватами стихов из строфы в строфу, вызвали различные толкования. Одни находили в них следы простейших эпических песен, сведенных впоследствии в целую поэму, причем однозначащие строфы очутились иногда рядом; другие говорили о вариантах одной какой-нибудь песни, которые плодились в исполнении бродячих жонглеров, и они заносили их порой в свои книжки, выбирая из них, при пении, тот или другой вариант, какой полюбится; после чего явились переписчики и все эти разночтения списали подряд. Третье объяснение опять же исходит из идеи записи: сходные строфы – дело интерполяции, прием позднейших пересказчиков, составителей больших эпопей, основанных на песенном предании. Если вторая гипотеза объясняла, более или менее вероятно, механическою работой переписчиков существование в однородных строфах некоторых (иногда кажущихся) противоречий, то идеи сознательного свода и интерполяции их исключали. – В настоящее время преобладает, кажется, воззрение,

что повторения французского эпоса следует объяснить как особенность французской народно-поэтической, наивной стилистики. Но это не объяснение, а новая постановка вопроса. Старая точка зрения (Wolf-Lachmann[3*]) на большие поэмы как на свод народных песен не выдержала критики; теории вариантов и интерполяций покоятся на гипотезе записи, текста, не считаясь с тем фактом, что и в народной неписанной поэзии встречаются образцы таких же повторений и захватов. Примеры тому представляют фарейские песни[4*] – и малорусская дума, которую мне уже случилось привлечь к сравнению:

Верхь Бескида Калинова
Стоїть мі там корчма нова,
А в той корчмі турчин піе,
Пред ним дівка поклон біе:
«Турчин, турчин, турчинойку,
Не губь мене молодойку»,

мой отец уже несет за меня выкуп. Но отец не является, и девушка плачет. Следующая строфа повторяет ту же картину: Бескид и турчин и мольба девушки; на этот раз будто бы ее мать несет выкуп. В третьей то же повторение – и является с выкупом «милый». – Аналогичен прием русских песен, задерживающих повторением один какой-нибудь момент действия:

Ударили ў званы кылыкалы,
Садитесь, быяре, усе на кони,
Паедим, быяре, ў новый горыд.
А ў новым горыди кынями дорють.
То таму, то сяму ды па конику,
Нашиму Ванички што налуччага.

Это положение повторяется еще дважды, с тою разницею, что в новом городе дарят уже не конями, а хустками и наконец девками; лучшая достается жениху[10].

Я пытался психологически выяснить себе подобного рода повторения по поводу эпизода песни о Роланде: о том, как он трубит[11]. «Некоторые сцены, образы до такой степени возбуждают поэтическое внимание, так захватывают дух, что от них не оторвать глаз и памяти, как бы ни было впечатление болезненно, томительно, и, может быть, потому именно, что оно томительно, что оно щемит душу, им не насытиться. Веселые моменты жизни переживаются быстрее. Встретив образ изнеможенного Роланда, трубящего, надрываясь, на весть своим, современный поэт схватил бы его, быть может, целиком, исчерпал бы в один присест присущее ему, либо связанное с ним поэтическое содержание. Народная поэзия и поэзия, стоящая еще под ее влиянием, ближе воспроизводят действительный процесс психологического ак-

та. В каждом комплексе воспоминаний, преимущественно патетических, есть одно, почему бы то ни было становящееся поверх других, как бы их покрывающее, дающее тон всему. Воспоминания тянутся вереницей, возбуждая различные ассоциации, разбегаясь за ними в сторону, и снова возвращаются к основной ноте и образу: обессиленный Роланд трубит»[5*].

Для поэта, каковым мне представляется слагатель песни о Роланде, и именно в разобранном нами эпизоде, я готов удержать мое психологическое объяснение, предполагающее и художественный такт, и сознательное отношение к средствам стиля. Но эти средства выработаны, очевидно, ранее и могли быть лишь применены к новой цели. Перед нами факт более древнего распорядка, и притом синтаксического: *соподчинение* впечатлений, следующих друг за другом в порядке времени, еще не нашло себе соответствующей формулы и выражается *координацией*, свойственною народно-поэтическому стилю. Мы сказали бы, например: *пока* Роланд трубит (умирает, рубит и т. д.), совершается то-то и то-то; старый певец несколько раз повторяет: Роланд трубит, и со всяким воспоминанием соединяется новая подробность, современная целому, единичному действию. Так у старых мастеров нет пространственной перспективы, близкое и далекое лежит в одном плане; так и на средневековой сцене соединены бывали местности, далеко отстоящие друг от друга, хотя бы Рим и Иерусалим. Зрители подсказывали перспективу, как подсказывали ее слушатели песни.

Грёбер (и за ним Пакшер) называют это явление диттологией[6*] и также объясняют его как синтаксическое; это исключает эстетические цели. Другое дело – эстетическое впечатление, которое эти своеобразные повторения производят порой на *нас*: впечатление *длительности* основного акта при смене развивающих его эпизодов. Былины достигают этого другим путем; вместо того, чтобы сказать: богатыри взяли коней, оседлали их, сели и т. д., поется:

Брали они молодых коней,
Брали седелышка черкасские
И *седлали* они молодых коней;
Брали они кисточки шелковые
И *бросали* они кисточки шелковые,
Брали в руки тросточки дубовые,
Садились они на добрых коней.
(*Рыбн. III, № 3, стр. 9.*)

Могут заметить (и возражения такого рода явились), что как в приведенном выше ряде строф, так и в некоторых других подобных, дело идет не об одном моменте, развитом повторениями, а о нескольких: певец действительно хотел сказать, что Роланд трижды принимается трубить, что он затрубил трижды, как в другом месте три раза пытается раздробить свой меч о камень. С этим толкованием согласятся

лишь те, которые и в аналогических приемах русского эпоса (повторение удара, спроса и т. п.) способны усмотреть выражение действительно повторенных актов, а не риторическое усиление одного и того же, плеоназм, подчеркивающий впечатление, как, например, в эпитетах: хитроумный, стародревний[12], как, например, в сербских песнях у витязя три сердца или даже десять сердец, то есть сердце богатырское. Это только особый вид той координации, о которой шла речь выше.

Заметим, что рядом с повторениями, допускающими, по-видимому, реалистическое толкование, французский эпос знает и другое, где действие, очевидно, единичное (покаяние и смерть Роланда), троится, расчленяясь на разные моменты. И те и другие повторения подлежат одной и той же оценке.

Естественно является вопрос: если повторения французского типа – факт координации, свойственной народному синтаксису, то чем объяснить, что лишь во французском эпосе он развился до значения стилистического приема, тогда как поэзия других народов представляет лишь отдельные примеры?

Я попытаюсь объяснить начала этого явления из предполагаемого мною способа исполнения древних эпических песен.

II

Древнейшее исполнение песни, соединенной с музыкой и действом, было хорическое, оставившее свой далекий след и в некоторых явлениях поэтики современной[13]. То были песни обрядовые, аграрные, бытовые и героические. Древнегреческий дифирамб, до его видоизменения в V–IV веках, пелся хором: певец, ἐξάρχων, повествовал о страданиях либо подвигах бога или героя, хор подхватывал, отвечая (ἐφύμνιον). Хором пелись, по всей вероятности, и похоронные и героические песни у готов и франков, как по свидетельству начала XII века (у автора Vitae Sancti Willelmi) песни о Вильгельме. Для кантилены о св. Фароне[7*], была ли это боевая песня о победе Клотария или нечто вроде духовного стиха[14], засвидетельствовано такое же исполнение: ex qua victoria carmen publicum juxta rusticitatem per omnium paene volitabat ora ita canentium, feminaeque choros inde plaudendo componebant:

De Chlotario est canere rege Francorum,
Qui ivit pugnare in gentem Saxonum,
Quam praviter provenisset missis Saxonum,
Si non fuisset inclytus Faro de gente Burgundionum.

Et in fine hujus carminis :

Quando veniunt missi Saxonum in terram Francorum,
Faro ubi erat princeps (de gente Burgundionum?)

Instinctu Dei transeunt per urbem Meldorum,
Ne interficiantur a Rege Francorum[a].

Можно представить себе, что песня пелась одним лицом, женщины не только рукоплескали в хороводе, но и подпевали. Первое из приведенных четверостиший принадлежит ли запеву, или хоровому, повторявшемуся refrain? Такого рода refrain пять раз прерывает описание битвы в отрывках старофранцузской поэмы о Gormond et Isemebard.

И теперь еще раздаются в хоровом исполнении старые эпические песни и игровые балладного содержания. Их характерная черта – *припев*, refrain, и *подхватывание* стиха из одной строфы в другую. Таков тип старофранцузских rondels[8*]: солист (Vorsinger, запевало) начинал запевом, который подхватывал хор; далее песня исполнялась солистом, за каждым стихом хор вступал с тем же запевом, получавшим теперь значение *припева*, тогда как солист вел песню от строфы к строфе, *повторяя* в начале каждой последующей последний стих предыдущей. В хоровой импровизации бретонцев повторения простираются и на несколько стихов. – Датские viser[9*] указывают на такое же распределение припева и подхваченных стихов[15].

Иногда вместо одного хора выступало два, отвечавших друг другу при естественном усилении диалогического момента. Так в малорусских веснянках, в весеннем же немецком прении Лета и Зимы; свадебные песни Сапфо, отразившиеся в превосходном гименее Катулла[10*], имели в виду хоры девушек и юношей; хоры мужчин и женщин являются и в обряде французской и эстонской свадьбы[16]; подобную двойственность предположили и для начал древнеаттической комедии.

При том и другом исполнении могло случиться в течение времени, что лирико-эпическая схема песни отрывалась от хора и пелась самостоятельно. Тому способствовали и забвение обрядового начала, в связи с которым развилась хорическая поэзия, и интерес к объективному содержанию песни. Заплачки и причитания входили в обрядовую тризну, лирические сетования чередовались с воспоминаниями об усопшем, о его делах и доблестях; то и другое сопровождалось иногда и действом, пляской, как, например, у армян. Когда дело шло о видном члене рода, витязе, властителе, эпические воспоминания переживали момент лирической заплачки, потому что аффект слабел со временем, новое поколение ощущало его менее страстно, а личная память о подвигах продолжа-

---

[a] После этой победы общественная песня у деревенского населения облетела уста почти всех так поющих, и женщины складывали о том хоровые песни, ударяя в ладоши: «Будем петь о Хлотаре, короле франков, который отправился воевать с племенем Саксов, как плохо пришлось бы послам саксов, если бы не было прославленного Фарона из племени бургундов». И в конце этой песни: «Когда пришли послы саксов в землю франков, где князем был Фарон (из племени бургундов?), по божественному наитию прошли они через город Мельдов, чтобы не быть убитыми королем франков» (*лат.*).

ла держаться и крепнуть. Исторические песни выделялись из тризны, гомеровский θρῆνος[a] уже поется вне обряда, французские complaintes[b] обозначают вообще песни с трагическим исходом действия.

Выделялись из обрядовой поэзии и другие, если их содержание представляло интерес и вне хорического действа. В народной поэзии весеннего и июньского циклов много наивного эротизма, в котором чувствуются отголоски давно пережитых общественных порядков. Они выражены типически: либо девушка просит мать выдать ее замуж, либо жена глумится над старым мужем, бежит от него, ей хочется поплясать, повеселиться и т. д. В Минской губернии девушки образуют хоровод, одна из них становится посредине; хор поет:

Я на старца наскачусь, наплечусь, нарумянюся!
Ох старец, лих-лихоимец!
Ой, лих, невелик, а лих дома сидеть,
Богу молицца, Спасу кланицца,
А мне молодешеньке не хочецца,
Хотелось молодешеньке еще погулять,
Честно, хорошо, хорошохонько.

Тут девушка, находящаяся в средине, спрашивает: «А далеко старец?» Хор отвечает, указывая деревню. Тогда опять поется: «Я на старца» и т. д.; в последний раз отвечают, что старец «а вот уже на той вулицы». Тогда является девушка, наряженная стариком. Хоровод замолкает, девушка, с увлечением плясавшая в средине, останавливается как вкопанная. Старец вступает в круг и ведет строгие речи к жене. Дело кончается тем, что старец с палкой бросается за ней, но ему подставляют ногу, и он падает[17].

Следующая провансальская плясовая песня понятна лишь на почве такого же хорического исполнения; что она принадлежала к Kalendas mayas, песням, сопровождавшим весенние празднества, это мы знаем из провансальской новеллы Flamenca[18] [11*]. В основе – весенний хоровод, с таким же содержанием, как и в русском, но диалог, видимо, сократился, перешел в цельную песню, хору принадлежит лишь припев; действующие лица – король и «апрельская» королева[19] [12*]. Приведу в подлиннике первую строфу :

A l'intrade del tens char – eya
Pir ioie recomençar – eya
E pir ialous irritar – eya
Vol la régina mostrar
K'ele est si amourouse.

Припев, повторяющийся за каждой строфой:

[a] Плач (*греч.*).

[b] Плачи (*франц.*).

A la vi’, a la vie, ialous!
Lassaz nos, lassaz nos
Ballar entre nos, entre nos[13]*.

«Наступило ясное время года – ай люли; для начала веселья, – ай люли, чтобы подразнить ревнивца – ай люли, королева хочет показать, что она исполнена любви. (Припев): Прочь, прочь, ревнивец, оставь меня, оставь, дай поплясать нам друг с другом, друг с другом.

– Она приказала всюду оповестить, до самого моря, чтобы не осталось ни девушки, ни молодца, которые не пришли бы поплясать в веселом танце. (Припев).

– Пришел туда с другой стороны король, чтобы помешать пляске, ибо он боится, что у него хотят похитить апрельскую королеву. (Припев).

– А ей это не по сердцу, нечего ей делать со стариком, охота до ловкого парня, который сумел бы, как следует, утешить прекрасную даму. (Припев).

– Кто бы увидел ее тогда в пляске, как она там веселилась, мог бы по правде сказать, что нет на свете равной апрельской королеве. (Припев)»[20].

Такие выделившиеся из хорового состава песни носят следы своего происхождения не только в припеве, но и в повторении стихов. Таково, например, построение датской баллады о Мимеринге: она начинается двустишием, как бы запевом, за ним refrain, повторяющийся за каждой из следующих четырестишных строф; первая строфа повторяет $1^1/_2$ стиха начального двустишия и присоединяет два новых стиха; следующая подхватывает последние $1^1/_2$ стиха предыдущей, и снова ведет песню далее таким же порядком:

1. Mimering vor den mindste mandt
Som foedd vor paa Karl kongens landt.

Припев: Min skoeniste iomffruer.

2. Then mindste mandt,
Som foedd vor paa Karl kongens landt.
Foerr hand bleff til verden baarn,
Da vore hans kleder till ham skarnn.

(Припев).

3. Till verden baren
Da vore и т. д.[21 a]

---

[a] Мимеринг был самый маленький человек, который был рожден в стране короля Карла. Припев: Мои прекрасные девы! – 2. Самый маленький человек, который был рожден в стране короля Карла. Прежде, чем он появился на свет, для него было скроено платье... (*датск.*).

Хору принадлежала партия refrain'а, песня с ее повторениями певцу – или певцам? Стенструп предполагает последнее для датских viser, Вигфуссон[22] для английских баллад: хор при двух чередовавшихся певцах; лишь впоследствии, когда баллада утратила свой лирический характер, певец явился один. Я присоединю к этому и другое соображение: при системе одного хора с двумя певцами или двух хоров, отвечавших друг другу, солисты невольно выделялись; отнимите у них хор, песня останется с ее захватами и повторениями из строфы в строфу, исчезнет элемент припева.

На этой стадии развития и вместе разложения хорического начала явилось пение амёбейное, антифоническое, вдвоем или более, взапуски, засвидетельствованное и в древности, и в Средних веках, и до сих пор широко распространенное в народном обиходе. Укажу на фесценнины[14*] (versibus alternis opprobria rustica[a]), на лодочников Горация, проводивших ночь в пении cetatim[b] [23]; на застольные аттические сколии[15*]; в Средние века на диалогический принцип пастурелей[16*]. Может быть, следует допустить влияние школьных диспутов в искусственных тенцонах[17*] и débats, contrasti, в прениях о вещей мудрости в мифологических песнях стихотворной Эдды, в «евангелистской песни» и ее родичах, и в песне о «превращениях»[24], в вопросах и ответах, нередко с характером загадок, которыми обмениваются в иных местностях Германии начальники двух народных трупп, исполняющих рождественскую мистерию[25]; но во всем этом, как и в увлечении средневековых латинских поэтов Виргилиевой буколикой, отразилась, вероятно, и народная струя, привычка к песенному антифонизму[26].

В настоящем случае я обойдусь немногими примерами.

Начну с немецкого народного обычая, известного уже в XVI веке: об Иванове дне, или и в другую пору лета, девушки водили по вечерам хороводы с песнями (in ein Ring herumb singen), туда являлись и парни и пели *взапуски о венке*; кто споет лучше, тому венок и достанется. В одном летучем листке, напечатанном в Страсбурге в 1570 году, сохранилась песня с мотивом такого прения. Из далеких стран прибыл певец, много вестей принес: там уже лето настало, показались алые и белые цветы, девушки вьют из них венок, чтобы выступить с ним в пляске и было бы о чем петь молодцам, пока венок не достанется одному из них. Весело подходит молодец к хороводу, всем поклон кладет, богатому и бедному, большому и малому, вызывает другого певца, пусть разрешит его загадки и заслужит венок. Загадки такие: Что выше бога? Сильнее насмешки? Белее снега? Зеленее клевера? – Другой отвечает: Выше бога венчик (на иконах), стыд сильнее насмешки, белый день белее снега, мартовская зелень зеленее клевера. Не достанется венок тому, кто заганул, заключает певец и в свою очередь предлагает красавице девушке вопрос; коли ответит, венок останется за нею и дольше. У венка нет ни начала, ни конца, говорит он, цветков парное число; какой цветок посредине? Никто не отвечает,

[a] Взаимные поношения деревенских жителей в чередующихся стихах (*лат.*).

[b] Наперерыв (*лат.*).

разрешает загадку сам молодец: цветок посредине – сама красавица; и он еще раз просит девушку: пусть возьмет венок своею белоснежной ручкой и возложит его на его белокурые волосы. Венок достается победителю, и игра кончается его приветом и благодарением. – В песне по рукописи XV века сама девушка задает загадку прохожему молодцу: У моего отца на крыше семь птичек сидят; чем они кормятся? Коли скажешь, венок твой. Одна живет твоей юностью, другая твоей добродетелью, третья твоим милым взглядом, четвертая твоим добром, пятая твоим мужеством, шестая твоею красой, седьмая твоим чистым сердцем. Подари меня твоим розовым венком, дорогая! – Далее такая загадка: Скажи, что то за камень, над которым не звонил ни один колокол, который ни один пес не облаял, ветер не обвеял, дождь не омочил? – Тот камень лежит в глубине ада, зовут его Dillestein, на нем покоится земля, и он расторгнется от призывного гласа, от которого воскреснут усопшие.

Мотив венка и прение загадками знакомы русской народной поэзии: укажу на витье весенних и ивановских венков, на соединенный с ним обычай гаданья и загадки русальных, волочебных и колядных песен. В одной русальной русалка задает девушке три загадки; коли та угадает, она отпустит ее, коли нет, возьмет с собою:

Ой що росте без коріння,
А що біжить без повода,
А що цвіте да без цвіту?
Камень росте без коріння,
Вода біжить без повода,
Папороть росте без цвіту.
Панночка загадочек не взгадала,
Русалочка панночку зашекотала[27].

В колядке такие же загадки предлагает девушке ее милый: коли угадает, его будет, коли нет – «людская» будет: что горит без жаріння? Ответы девушки: камень, папороть, огонь[28].

Венок немецкого обряда и его пение взапуски еще ближе отвечают армянскому обычаю накануне праздника Вардавар (6 августа: Преображение Христово), заменившего древнее празднование Афродиты. В селе Чайкенд Елисаветпольского уезда девушки и парни собирают в навечерие Вардавара цветы и делают один общий букет. Вечером на церковном дворе или за селом и те и другие усаживаются отдельно, кружками, после чего между ними начинается диспут в песнях; иные, не песенные, переговоры строго воспрещены. Обмениваются импровизированными четверостишиями, которые поются речитативом; за каждым из них refrain – двустишие вроде: «Душа-роза моя, душа, душа!» Самое название Вардавар означает: «сияние розы»; это, вероятно, наследие Афродиты, впрочем, уже переиначенное новым толкованием: будто бы Христос до своего преображения был подобен розе в бутоне, а во время преображения на Фаворе из его тела разлилось и загоре-

лось розовое сияние, которое было и у Адама в раю и которым Христос показал славу и величие творца. Прение продолжается до рассвета и прекращается лишь, когда одна сторона окажется уже не в состоянии продолжать его. Победители получают букет[29].

В других случаях обрядовый характер народного антифонического пения выражен менее ярко, но являются и новые данные: зарождение цельной песни из чередующихся вопросов и ответов. Так, например, в Южной Германии: одно импровизированное четверостишие (Schnaderhüpfel) вызывает другого певца, он отвечает, повторяя отчасти схему предыдущего, подхватывая последний стих; образуется таким образом, в чередовании певцов, серия четверостиший, которая поется впоследствии и как нечто целое. Schnaderhüpfel – живая форма народного творчества: в баварских и австрийских Альпах он раздается под окнами милой, на церковных праздниках и свадьбах, особенно при пляске. Выступая со своею дамой, парень кидает музыкантам какую-нибудь монету и напевает мелодию, которую и подхватывает оркестр; за первою следуют другие, один за другим танцоры поют Schnaderhüpfel, все на ту же мелодию, обыкновенно обращенные к их дамам, которые им и отвечают. Это напоминает любовные песенки, которыми обменивались в Исландии мужчины и женщины во время пляски и против которых еще в XII веке восставал епископ Ion Ögmundarson (1106 – 1121): пели попарно, схватившись руками и раскачиваясь взад и вперед, опираясь на правую ногу, но не сходя с места[30].

Сардинские battorinas – четверостишия, нередко с припевом, повторяющим один или два начальных стиха, импровизированные или усвоенные в живой смене певцом; порой они слагаются в целую канцону (canthone)[31]. Сардинские muttos также пелись амёбейно во время жнитва или при молотьбе: когда лошади ступали по снопам вокруг жерди, утвержденной в средине тока, погонщик, что стоял у жерди, запевал muttu, ему отвечали другие, занятые другими работами. Muttu начинается запевом в два, три и более стихов, часто не стоящим в связи с содержанием следующего muttu, подхватывающего первый стих запева и далее развивающегося самостоятельно, вторя рифмам запева, но в обратном порядке (ab = ba). Серии таких muttos, недавно записанные, свидетельствуют, что амёбейность и здесь выражалась повторениями, но они приняли крайне искусственную форму, указывающую на внешнее переживание когда-то органического песенного приема. Ряд muttos открывается запевом (isterria), например, четверостишием, которое мы выразим: 1, 2, 3, 4; следующие четверостишия построены таким образом: первое начинается с первого стиха запева и присоединяет три новых стиха: abc; второе открывается вторым стихом запева и продолжается стихами предыдущей строфы, лишь в ином порядке; третье берет третий стих запева и снова переставляет стихи второй строфы и т. д. Графически это можно выразить так: 1, 2, 3, 4; 1 abc; 2 cba; 3 cab; 4 abc. Все это отзывается чем-то механическим, хотя каждый перебой стихов открывает в новом музыкальном впечатлении

и новые стороны для психологического анализа. Серии прелестных малайских четверостиший (pantun), связанных друг с другом повторением, лишь в ином порядке, двух стихов, производят впечатление большей поэтической цельности.

В Сицилии во время полевых работ кто-нибудь сложит и запоет stornello: двустишие либо трехстишие, причем первый стих играет роль запева, не связанного содержательно с следующими; иногда это – полустих с названием цветка. На stornello отвечает другой певец, воспринимая порой его рифму и вводя новую, которая в свою очередь может быть подхвачена в следующем ответе. Такие поэтические состязания распространены по всей Италии, где живет stornello в его разных видах и обозначениях. Д'Анкона выводит его метрическую форму из разложения четверостишия, с рифмующим вторым и четвертым стихами: древней, предположительно, форме сицилианского strambottu, strammottu. Уже Диц отождествлял это название с старофранцузским estrabot (estribot) у Benoit de Saint-More: песенка сатирического содержания; у Guillaume de Machaut[19]* и в современном валлонском говоре estrabot означает насмешку, издевку, raillerie[32]; Пасквалино определяет сицилианское strammottu: ridicula cantiuncula, a *strammu*, ut insinuatur deflexio a vera significatione in malam partem accepta[33] [a]. Этим указанием определена и ходячая этимология strambotto: от лат. класс. strambus – косой, вульгарнолатинского strambus: хромой; оттуда strambotto, strammottu, estribot. Поводы к такому обозначению объяснялись различно. G. Paris, основываясь, вероятно, на провансальском rims estrams = не рифмующиеся стихи и исп. estrambote = неправильная строфа, следующая за правильно построенною, предполагает, что первоначальный estribot мог быть сложен по испанскому типу; такого рода построение встречается в старофранцузских песнях; неправильная строфа и производит впечатление чего-то неконченного, неполного, хромого. Но старофранцузских estribots мы не знаем, а предполагаемый древнейший strambotto – четверостишие так же симметричен, как и современный сицилианский: из восьми стихов все четные рифмуются, нечетные связаны тождеством последней гласной, стоящей вне ударения.

Иное объяснение дал Нигра: strambotto обозначало, по его мнению, единичную строфу, стоящую по себе, в отличие от серии строф, связанных взаимно[34].

Если представить себе, что strambotto – estribot, любовного (как в Италии) или сатирического содержания, пелись антифонно, как stornelli, то каждый из них получал цельный смысл лишь в чередовании, когда одна строфа отвечала другой, дополняя ее; выхваченная из череды, она была несвязною, хромала: strambotto?

Не в таком ли же переносном смысле следует объяснить название аттических застольных песенок, σκόλια, то есть кривые?[35] Они пелись

---

[a] Шутливая песенка, от слова strammu, поскольку вкрадывается отклонение от истинного значения в дурную сторону (*лат.*).

на пирах и свадьбах; запевал возлежавший на первом месте за первым столом и передавал миртовую ветку тому, кто занимал то же место за вторым столом. Затем ветка переходила ко второму гостю первого стола, который передавал ее по порядку второму гостю второго и т. д. Принимавший ветку перенимал и песню, доканчивая ее или продолжая; это называлось: τό δέχεσθαι τὰ σκόλια[a]. Их название «кривые» объясняется, между прочим, этой передачей песни от стола к столу, по кривой линии; но, может быть, и здесь «кривой» следует истолковать, как недоконченный, не полный, ожидающий восполнения. Содержание песенок гномическое, шутливое, с элементами басни и личной сатиры, но и эпических и патриотических воспоминаний: об Адмете, Теламоне и Аяксе, Гармодии и Аристогитоне. Подхватыванием песни объясняется парность некоторых схолий; в следующем примере две пары схолий, распределенные между четырьмя певцами, развивают одно и то же содержание: прославляются герои Афинской свободы, Гармодий и Аристогитон. Первая схолия начинается запевом: «В миртовой ветке понесу меч, как Гармодий и Аристогитон»:

ἐν μύρτου κλαδι τὸ ξίφος φορήσω
ὥσπερ ‘Αρμόδιος καὶ ’Αριστογείτων.

Прославляется их подвиг, «ибо они убили тирана и сделали Афины свободными»: ὅτι τόν τύραννον ἐκτανέτην ἰσονόμους τ’ Αθήνας ἐποιησάτην. Ответная, вторая, схолия говорит об их пребывании среди героев древности на островах блаженных. Третья схолия начинается с запева первой; следуют похвалы Гармодию и Аристогитону, «ибо, во время жертвоприношения Афине, они убили тирана Гиппарха» (ὅτ’ ’Αθηναίης ἐν θυσίαις ἄνδρα τύραννον Ἵππαρχον ἐκαινέτην). Четвертая, ответная, схолия говорит о бессмертной славе героев и кончается заключительным стихом первой: ὁτι τὸν τύραννον ἐκτανέτην и т. д.

Это подхватывание начала и конца строф объясняется амёбейным исполнением. В цельном (литературном) сколии Габрия эти повторения уже окаменели, явились средством стиля: «Большое богатство – мне *копье и меч* и *прекрасный щит, защита тела.* Им я пашу и жну, им давлю сладкое вино из винограда, в силу сего меня *зовут господином челяди.* У меня, не осмеливающегося иметь копье и меч и прекрасный щит, защиту тела, все, преклоняясь, целуют колена, зовут господином, великим царем».

ἒστι μοι πλοῦτος μέγας δόρυ καὶ ξίφος,
καὶ τὸ καλὸν λαισήιον, πρόβλημα χρωτός
τούτῳ γὰρ ἀρῶ, τούτῳ θερίζω,
τούτῳ πατέω τὸν ἁδὺν οινον ἀπ’ ἀμπέλῳ,
τούτῳ δεσπότας μνοίας κέκλημαι.
τοὶ δὲ μὴ τολμῶντ’ ἔχειν δόρυ καὶ ξίφος
καὶ τὸ καλὸν λαισήιον, πρόβλημα χρωτός,

[a] Принимать сколии (*греч.*).

πάντες γόνυ πεπτηώτες ἐμὸν κυνέοντι, δεσπόταν
καὶ μέγαν βασιλῆα φωνέοντες.

Припев, stef[20*], то правильно перемежающийся, то разбитый на части (klofa-stef, rek-stef) в старосеверных драпах, является таким же искусственным стилистическим приемом; объяснить ли его из хорического исполнения, как во французских rondels и датских viser, или из амёбейной смены? В Норвегии stef'ом зовутся теперь строфы, которые поются взапуски, в чередовании вопросов и ответов[36].

III

Содержание такого рода амебейных песен лирическое, но для известной поры развития мы вправе предположить его лирико-эпическим, или эпическим. К сожалению, наши сведения о старых певцах, хотя бы средневековых, касаются их быта, инструментов и сюжетов и правовых отношений и весьма мало способа исполнения ими песен. От соборных постановлений против мимов и гистрионов и их бесовских игр таких сведений нельзя и ожидать; когда позднее они становятся обстоятельнее, уже наступило царство больших поэм, которые заслонили память о лежавших за ними эпических песнях-кантиленах и их исполнителях. Певцы уже руководились книжками.

Предположим, однако, что те кантилены-былины, которые дали впоследствии материал для chansons de geste и определили особенности их стиля, пелись антифонически; в них будут повторения, но припев исчез вместе с хором, отзываясь разве в загадочном Aoi, которым кончаются некоторые строфы поэмы о Роланде[37]. Один певец пел о том, как Роланд затрубил в призывный рог: «*Роланд приставил ко рту Олифант, хорошо его захватил, сильно затрубил*. Высоки горы, *далеко разносится звук*, на тридцать больших лье слышно, как он разнесся. *Слышит его Карл* и его товарищи». Другой певец вступал в то же положение: «*Граф Роланд трубит в свой Олифант с трудом* и усилием и великой болью; алая кровь струится у него изо рта, лопаются жилы на висках. *Далеко слышен звук его рога*; *Карл слышит его...»* Затем первый из певцов вел рассказ далее, и второй вступал в его содержание, варьируя его в новой laisse [21*], присоединяя подробности, не предусмотренные в предыдущей и производящие на нас порой *впечатление* противоречий. Иные из них устраняются при связном чтении: когда, например, в строфе 2-й Марсилий жалуется, что у него нет войска, а в 44-й говорит, что у него четыреста тысяч всадников, то в первом случае он держит речь своим, во втором хвастается перед послом, Ганелоном. Фактические противоречия действительно существуют в chansons de geste, но не во всех подобных случаях позволено говорить об интерполяциях и неумелых вариантах, введенных в текст в ту пору, когда он подвергся записи и литературной обработке. Певцы стояли в живом предании, один досказывал то, что обошел другой, противоречия принадлежат иной раз

нашему впечатлению, которого слушатели не получали: предание объединяло для них эти противоречия, и они подсказывали себе многое из запаса воспоминаний. Песни о каком-нибудь событии из цикла хотя бы Косовской битвы – эпизод, естественно вставлявшийся для них в связь других событий, тогда как мы потребуем комментария.

Обратимся с указанных точек зрения к разбору некоторых повторений в песне о Роланде.

Последний стих IX строфы (о Карле: Baiaset sun chef, si comencet à penser[a]) повторяется, по содержанию, в начале следующей (X: Li empereres en tint sun chef enclin[b]; см. такое же повторение в заключении CL и начале CLI строфы; LXXIX и LXXX).

В конце XI поется, что Карл уселся под сосною, велит позвать на совет своих баронов.

Desuz un pin en est li reis alez,
Ses baruns mandet pur sun cunseill finer.

Обращение к собравшимся баронам в начале XIII laisse отвечало бы логически развитию действия: XII строфа останавливает его перечислением лиц, явившихся на призыв, подхватывая, с вариантами, приведенные выше стихи:

Li empereres s'en vait desuz un pin,
Ses baruns mandet pur sun cunseill fenir.
(См. начала строф V и VI.)

Следующие строфы LIX–LXIII характеризуют не столько повторения, сколько те противоречия, которые повели к теории интерполяций.

В начале поэмы Карл советуется с баронами: кого бы ему послать послом к Марсилию; поручение опасное; Роланд указывает императору на своего отчима Ганелона как на самого подходящего человека. Ганелон в гневе на пасынка: это его проделка, говорит он Карлу, во всю жизнь не стану дружить ни с ним, ни с его товарищем Оливье, ни с двенадцатью пэрами, которые так его любят. Говорю это открыто, при всех. Отвечал император: очень уж ты злобен! ты отправишься, потому что это я приказываю (XXI). Он подает ему свою рукавицу (знак передачи власти, доверенности), но Ганелон роняет ее, и все смущены этим знамением (XXVI); затем Ганелону вручают жезл и грамоту (XXVII). – Я привел эту сцену в объяснение следующих laisses.

Карл возвращается победоносно из Испании, войско идет вперед и (LIX) поднимается вопрос, кому быть начальником арьергарда. Ганелон указывает на своего пасынка Роланда. «Как услышал это император, гневно на него посмотрел и говорит: Ты истый дьявол, у тебя

---

[a] Опустил свою голову, стал размышлять (*старофранц.*).

[b] Император держал голову опущенной (*старофранц.*).

в сердце смертельная ярость!» (LX) Когда услышал Роланд, что решено остаться ему, говорит, как истый рыцарь, *благодарит* отчима, что он указал именно на него; он не посрамит себя. – Я в этом уверен, то правда, отвечает Ганелон. – В следующей laisse LXI отповедь Роланда другая: как услышал Роланд, что ему быть в арьергарде, *гневно* обратился к своему отчиму: трус и негодяй! (Ahi! culvert, malvais hom de put aire), ты полагал, что я уроню рукавицу, как ты уронил жезл перед лицом Карла![38] (LXII) Он просит императора вручить ему рукавицу и жезл; Карл теребит бороду, плачет (LXIII), а Нэмон говорит ему: Слышал ты? Расходился Роланд (irascut), ему присудили быть в арьергарде, и теперь никто его не отговорит.

В двух ответах Роланда видели противоречие, в одном из них интерполяцию, но предание и слушатели соединяли один с другим. Роланд доволен, что на него возложено трудное сторожевое дело, благодарит и Ганелона, и вместе с тем он убежден, что замысел отчима был другой, злостный, и он обращается к нему с гневною речью. Выражено это в форме координации, напоминающей эпитет русской былины при Калине: царь – и собака[39], либо «милую» Францию в устах Сарацина (Chanson de Roland II); художник-слагатель явится позже и сплотит в одно целое разбросанные психические моменты. Правы ли те (Dietrich), которые видят в первом ответе Роланда иронию, что дало бы возможность помирить видимую благодарность с следующей затем вспышкой гнева? Не подсказываем ли мы древней поэме более, чем следует?

Роланд умирает, 1) пытается раздробить свой меч Durendal, дабы он не попался в руки неверных; 2) приносит покаяние во грехах. Каждый из этих моментов развит в трех последовательных laisses.

CLXXIII. Чувствует *Роланд*, что смерть близко подступила[40]; перед ним *темный* (brune) *камень*; десять раз *ударяет он по нем* в тоске и гневе; *скрипит сталь, не ломается и не зазубрилась* (Cruist li acers, ne freint ne ne s'esgrumet). – Следует обращение к мечу, которым витязь победил в стольких сражениях.

CLXXIV. *Роланд ударяет по твердому камню* (sardonie); *скрипит сталь, не ломается и не зазубрилась* (Cruist il acers, ne briset ne s'esgraignet). Следуют жалобы, эпически развитые воспоминаниями: сам Господь сослал Durendal Карлу, он опоясал им Роланда; им он завоевал Анжу, Бретань и т. д.

CLXXV. *Роланд ударил по серому* (bise) *камню*, отколол больше, чем я сумею вам рассказать. *Меч скрипит, не сломался и не разбился* (L'espée cruist, ne fruisset ne ne brise). – Новое обращение к Durendal, в его головке заключены святые мощи; многие страны покорил им Роланд.

Три раза ударяет Роланд по камню, то темному, то твердому, то серому; если разумеются три камня, то противоречия нет; так мог понять редактор Оксфордского списка поэмы, где Карл, явившийся на поле битвы, узнает удары Роланда на трех камнях (CCVIII). Но другие списки этого стиха не знают; хроника Псевдо-Турпина[22*] говорит о трех ударах

(trino ictu), и мы можем поставить вопрос: не разумеется ли здесь один и тот же камень, с разными обезличенными эпитетами, которыми певцы орудовали свободно, как общими местами, не имеющими яркореального значения и не вызывавшими у них противоречия[41]. Заметим кстати, что один из эпитетов brune и bise мог быть подсказан и ассонансом. Противоречие и следы сознательной переделки видели (Pakscher) в том, что в строфе CLXXIII Роланд поминает былые подвиги, совершенные им с помощью Durendal'я, что совершенно в духе героя и героической песни, тогда как в CLXXV говорится о мощах, заключенных в мече, – и эта черта обличает будто бы руку духовного лица, стало быть, рукописный вариант. Но ведь герои chansons de geste были и боевыми и благочестивыми людьми, одно не исключало другого в понимании певцов. Durendal зовется святым мечом, saintisme, но им завоеваны и многие страны; да и в строфе CLXXIV говорится, что сам Господь послал его Карлу. Все это в духе времени, один из певцов предпочел начать с воинственных воспоминаний, другой присоединил священные, и то и другое объединилось, с новыми подробностями, в третьей строфе.

Строфа CLXXVI начинается с того же образа, что и первая из трех, посвященных Durendal'ю (CLXXIII, Ço sent Rollanz la véue a perdue[a]): чувствует Роланд, что смерть его захватила (Ço sent Rollanz que la mort le tresprent), и это повторяется и в следующей laisse CLXXVII: чувствует Роланд, что ему не долго жить (Ço sent Rollanz de sun tens n'i ad plus). Во всех трех строфах (CLXXVI–VIII), описывающих кончину Роланда, красной нитью проходят одни и те же образы: Роланд лежит под сосной, обратился лицом к Испании, приносит покаяние в грехах, протягивает к небу свою рукавицу (символ вассальной верности и преданности богу). Во второй строфе есть движение вперед: ангелы спускаются к умирающему, а последняя прибавляет, что это был Гавриил архангел, который и принимает рукавицу из рук умирающего.

Карл, явившийся слишком поздно на выручку, причитает над Роландом CCXI; Друг Роланд, я вернусь во Францию, и когда буду в Лаоне, в моем покое, придут иноземцы из многих царств, спросить, где граф-предводитель? (Cum jo serai à Loün en ma chambre, De plusurs regnes vendrunt li hume estrange, Demanderunt ù est li quens cataignes?). – CCXII: Друг Роланд, красный молодец, когда я буду в Aix[23]*, в часовне, придут люди спросить вестей (Cum jo serai à Eis en ma chapele, Vendrunt li hume, demanderunt noveles). – Aix был резиденцией Карла Великого, Лаон резиденцией последних Каролингов со времени Карла Простодушного; чередование того и другого названия показывает только, что в песенном предании, из которого вышла поэма о Роланде, оба города обобщились к значению – столицы; и там и здесь Карл мог ожидать одного и того же вопроса.

Подсказыванием из общего эпического запаса объясняются различные заявления Ганелона перед его судьями в двух следующих laiss-

[a] Чувствует Роланд, что потерял зрение (*старофранц.*).

es, CCLXXVIII-IX. Смерть Роланда – мое дело, говорит он в CCLXXVIII, ибо Роланд обидел его казной (me forfist en or et en aveir); я искал его смерти и гибели, но предательства тут не было (Mais traïsun nule n'en i otrei). Отвечают французы: об этом мы и станем держать теперь совет (Or en tendrum cunseill). В laisse CCLXXIX Ганелон по-прежнему на суде: Роланд возненавидел меня (me coillit en haïr), объясняет он, обрек на смерть и горе (то есть на посольство к Марсилию); я открыто заявил свою вражду к нему, Оливье и всем его товарищам; я отомстил, но предательства тут нет (mais n'i a traïsun). Отвечают французы: пойдем на совет (Respundent Francs: A conseill en irums). – Оба объяснения соединимы, могли соединяться и в предании.

Я не утверждаю, чтобы все повторительные laisses указанного типа восходили к древней песенной амёбейности, отразившейся позднее в chansons de geste. Иные из них могут быть объяснены интерполяциями слагателей поэм, вставками переписчиков, песенными вариантами жонглеров, попавшими в запись; строфы XLII–III песни о Роланде, каждая по 13 стихов, почти дословно повторяют друг друга, лишь на разные ассонансы, и обе представляют развитие вопроса, поднятого в XLI – Гипотеза, которую я предлагаю, опирается на сравнение с теми лирическими строфами, которые, зарождаясь экспромтом, в чередовании двух или нескольких певцов, могли спеваться и подряд, вне момента их амёбейного происхождения. Я лишь переношу этот прием на эпические песни; когда антифонизм уступил место единоличному исполнению, может быть, и ранее, когда певцу приходилось петь одному, он повторял при случае характерные парные laisses, зародившиеся в парном же исполнении, мог присочинять и новые под стать, – и это был путь, по которому амёбейное повторение из естественного стало искусственным, общим местом, тогда как талантливый слагатель мог воспользоваться им в целях психологического анализа или эпической ретардации.

Явления припева (respos, то есть ответ в провансальских плясовых песнях), анафоры, климакса[24*], палилогии[25*], захватов из строфы в строфу и повторений – все это объясняется из принципа древнего хоризма и амёбейности, и все это является уже на почве народной лирики, средством подчеркнуть настроение. Таково впечатление refrain в северных балладах и французских песнях; именно частое отсутствие содержательной связи между песнею и refrain, иногда заимствованного из другой песни, указывает на его обобщившееся значение. И здесь не лишним будет напомнить, что *наше* эстетическое впечатление бывает обманчиво, и мы часто настраиваемся невпопад. Былина о Соловье Будимировиче у Кирши вовсе не вызывает своим содержанием чудесного запева, в котором чувствуется столько широты и приволья:

Высота ли, высота поднебесная,
Глубота, глубота окиан море;

Широко раздолье по всей земли,
Глубоки омуты Днепровские.

В основе – это развитая формула параллелизма, столь обычного в народной поэзии: Соловей ехал в Киев, Днепром; оттуда: глубоки омуты Днепровские, параллель: глубота океан-море. В варианте у Рыбникова I, 54 = Гильф[ердинг] № 53 формула запева осталась, непонятая, вместо Днепра – поморская страна, Белоозеро; и всему дан комический оборот. – Это бросает свет на появление в песнях по крайней мере некоторых припевов, вне связи с их содержанием; вначале дело могло идти о такой же формуле параллелизма. В малорусской поэзии еще прозрачен символ воды, которую замутили гуси, где купались голуби; на такое же содержание указывает refrain французской песни XVII века: J'ai vu un cerf du bois sailly – Et boire à la fontaine[a] [42]. Впоследствии значение формулы было забыто, а пристрастие или привычка к ней осталась и восполнялась случайно, по созвучию с настроением.

В пору личной, художественной лирики все это очутится стилистическим приемом, отвечающим музыкальному Leitmotiv. Примеры излишни; припомню хотя бы гейневское: Ja, du bist elend, und ich grolle nicht (Buch der Lieder)[b] [26*], или у Фета I, № XXXVII: И тебе не грустно? И тебе не томно?.. И тебе не томно? И тебе не больно?[27*] – То же и в прозе, в рассказах Додэ, у D'Annunzio и др. Я хотел лишь указать, как формы, зародившиеся в связи с простейшими выражениями психики (первоначальный refrain, как восклицание, звукоподражание, синтаксическая координация) и механизмом песенного исполнения (хоризм, амёбейность), последовательно переходили к значению художественных.

IV

Древнее амёбейное исполнение или и сложение эпических песен предположено мною по аналогии с лирическими; фактических оснований для этой гипотезы немного, и они разбросаны на далеком пространстве. Оттого я и не привожу их в порядке хронологии, а группирую содержательно, в применении к моему построению; новый материал и указания специалистов могут его изменить или и отменить.

Эпическая *песня поется вдвоем*. Санскрит. kuçîlava – рапсод, актер; kauçîlavya – профессия рапсода, актера; но kuçîlava означает также: Kuça и Lava, братьев-близнецов, сыновей Ситы и Рамы, учеников Вальмики[28*]. Рассказывается в начале «Рамаяны», что когда Вальмики ее кончил, стал раздумывать, кто будет ее петь по свету; тут подошли к нему, в одежде отшельников, двое прекрасных, благородных юно-

[a] Я видел, как вышел из леса олень и как он пил у источника (*франц.*).

[b] Да, ты несчастна, и я не ропщу (Книга песен) (*нем.*).

шей, Kuça и Lava, и обняли его колени; им он и передал свою поэму, дабы они пели ее вместе.

Песни на один сюжет слагаются и поются друг за другом несколькими певцами. Кабардинские гегуако, бродячие певцы, еще недавно являлись на народных собраниях, праздниках и тризнах, пославляя современных героев, воспевая и древних. Умирал ли человек, уважаемый за мудрость и храбрость, народ собирался на его могиле, приглашал нескольких гегуако и просил их сложить песню про умершего на память потомству. В таких случаях один из гегуако брался воспеть одну сторону деятельности покойного, другой другую и т. д. После этого гегуако на некоторое время удалялись от света в безлюдные, уединенные места и, ведя там самую тихую жизнь, слагали свои песни. По истечении некоторого времени они объявляли об окончании своей работы, и тогда народ стекался со всех сторон на определенное место, куда являлись и гегуако. Один из них всходил на возвышение среди толпы и пропевал сначала только голосовой мотив песни, ударяя при этом харсом; настроив свой голос под харс, он пропевал свою песню, за ним другой, и так до последнего[43].

Эпические песни исполняются (и слагаются) антифонически. Ὑποδέχεσθαι μέλος означает: принять от певца песню с целью продолжать ее, подхватив (Aesch. Suppl. 1023). См. выше: τό δέχεσθαι τὰ σκόλια. В этом смысле можно понять и IL. IX, 189 след.: играя на форминге, Ахилл

ἄειδε δ’ἄρα κλέα ἀνδρῶν.

Πάτροκλος δέ οἱ οἶος ἐνάντιος ἧστο σιωπῇ
δέγμενος Αἰακίδην ὁπότε λήξειεν ἀείδῶν[a],

т. е. ожидая, пока он допоет, чтобы подхватить песню о славных мужах.

Интересно в нашем смысле, несмотря на свою отрывочность, показание Alberico da Rosciate в его комментарии на «Божественную комедию»[44]: объясняя слово Comedia, он говорит о комедах, то есть жонглерах: они до сих пор водятся у нас, особенно в области Ломбардии, *поют в ритмах про деяния великих властителей*, причем один *поет* (ставит вопрос?), *другой отвечает* (Isti adhuc sunt in usu nostro, et apparent maxime in partibus Lombardiae aliqui cantatores, qui magnorum dominorum in rithmis cantant gesta, unus proponendo, alius respondendo). «Деяния великих людей», по-видимому, исключают лирическое содержание песни; может быть, дело идет о тенцонах на современные политические события, – или же имеются в виду те франко-итальянские cantatores[b], которые пели на площадях о сюжетах французского эпоса, чередуясь? Они пели об одном и том же мотиве, фактическая сторона песни была общая, но подробности и стилистические мелочи, развивающие одно

[a] Воспевал славу героев. Патрокл же, который один только сидел против него в безмолвии, с тем, чтобы сменить Ахилла, как только он кончит пение (*греч.*).
[b] Певцы (*лат.*).

и то же положение, могли быть разные; один певец восполнял другого, отправляясь от его положения или стиха и досказывая по-своему. Мы возвращаемся к гипотезе, высказанной выше по вопросу о французских couplets similaires[a].

Амёбейное исполнение, на этот раз, унаследованных эпических песен сохранилось в пении финских рун, но в чертах архаического переживания. Певцов двое; запевало и вторящий ему, тот, кто крутит и вьет струну песни, спетой первым; säistäja от säistää: вить веревку или шнур, как и у греков, существовало аналогическое выражение σχοινοτενὴς ἀοιδὴ[b]: длинная, строфическая песня. – Оба певца сидят рядом или друг против друга; касаясь коленями, схватившись руками и слегка покачиваясь, они поют; запевало пропевает первый стих и несколько более половины второго; тут присоединяется к нему вторящий и затем повторяет, уже один, первый стих. – Так поют и самоедские шаманы: первый бьет в барабан и поет несколько стихов, большею частью импровизованных, на мрачную, унылую мелодию; второй подхватывает, и они поют вместе, после чего второй повторяет уже один спетое первым[45]. Финские руны поются взапуски для испытания, у кого память сильнее; первый из певцов, у кого запас иссяк, выпускает руки товарища; никто не был в состоянии схватиться за руки с Вейнемейненом, говорится в «Калевале».

В такой амёбейности песня могла не только петься, но и слагаться при особых обстоятельствах, возможных в героическом быту. Происходят битвы, идут пограничные стычки, враждуют и мирятся, чувство народного самосознания вырастает рядом с культом героя, витязя, чей бы он ни был, свой или чужой. Одно и то же событие вызывает в разных лагерях разную оценку, нередко поражение представляется победой. Русский военный уполномоченный в Черногории, полковник Боголюбов, в ночь своей поездки в Цетинье слышал одного гусляра в передовом черногорском шанце в Тербише, воспевавшего события из осады Никшича черногорцами. И в то же время из турецкого шанца было слышно, как почти те же события воспевались гусляром в Никшиче. Один понимал другого, и по временам они отвечали друг другу в своих песнях[46]. Из такой «войны гусляров» могла выработаться и распространиться одна песня, с вариантами и повторениями, в которой противоположности освещения были неощутимы или сглажены.

Петь и сказывать (singen und sagen, dire et chanter). Может быть, мы вправе привлечь к вопросу и некоторые песни стихотворной «Эдды». Я имею в виду не те песни, где принцип диалога определен содержанием: прением в мудрости, напоминающим антифонизм народной песни с таким же иногда материалом загадок, а пьесы эпические, где повествовательная канва изложена в диалоге действующих лиц. Не распределялись ли эти партии между отдельными певцами? В норвежских stef, амёбейный характер которых отмечен был выше,

[a] Сходные строфы (*франц.*).

[b] Буквально: натянутая как веревка песня (*греч.*).

встречаются порой мотивы старых эпических песен, например саги о Сигурде.

К другому смежному вопросу дает повод следующая особенность изложения некоторых песен стихотворной «Эдды», например Skírnísför, Grímnísmal, Vǫlundarkvida[a] и др.: они состоят из коротеньких партий в прозе, вводящих в стихотворный диалог или перемежающих его. В начале Skirnisför рассказывается прозой, как однажды Фрей воссел на престол Одина и, обозревая весь мир, увидел в области йотунов красавицу Герду и заболел по ней душой. Его отец Ниорд посылает к нему его служителя Скирни спросить, что с ним. Следует далее, уж в стихотворной форме: разговор Скади (матери Фрея) с Скирни, беседа с ним Фрея; мы узнаем, что Скирни собирается и едет в Йотунгейм. Несколько строк прозой сообщают нам, как он доехал до двора Гими (отца Герды), до тына, у которого привязаны были два злых пса, вступил в разговор с пастухом. Этот разговор и следующая беседа Скирни с Гердой изложены в стихах и т. д.

Мюлленгоф выразил мнение[47], что песни «Эдды», которые последовательно провели стихотворную форму, лишь переложили в строфы более древние прозаические партии; Schröder[48] видит в смешении стиха и прозы признак древнейшего, праисторического стиля, далеко предшествовавшего появлению эпоса; Koegel[49] считает его прагерманским и даже арийским: наблюдения Ольденберга над некоторыми гимнами Ригведы[50], которые считали фрагментарными, доказали, что они дополнялись рассказом в прозе; Koegel обобщает это явление в связи с культом: в поэтическую форму облекались лишь диалог и некоторые выдающиеся эпизоды действа, остальное дополнял жрец в прозаическом изложении.

Это чередование, напоминающее такое же чередование экзарха и хора в древнегреческом дифирамбе, могло остаться и позднее формой эпического изложения, вне связи с обрядом и культом. В этом смысле понимает Шрёдер значение средневековой немецкой формулы для эпического сказа: singen und sagen. Иначе Koegel[51]: древнефранкские песни, говорит он, были строфические, восполнявшиеся рассказом в прозе; готские певцы ввели эпическую песнь связную, без строф; их-то изложение и характеризуется понятием singen, siggwan, не canere, а recitare, сказывать на распев. Но что же делать с sagen? Тавтология ли это с singen или отзвук старого чередования стихов и прозы, сохранившейся лишь в формуле?

Так или иначе, это чередование, засвидетельствованное, например, для древнеримской сатуры, является довольно распространенною формой эпического изложения, хотя каждая из относящихся сюда групп фактов подлежит особому анализу и объяснению, ибо формально сходные явления коренятся иногда в источниках совершенно разнородных. Древнебретонские певцы предпосылали своим

[a] «Поездка Скирнира», «Речи Гримнира», «Песнь о Вёлунде» (*др.-герм.*).

lais рассказ, объяснявший их содержание[52]; на французской народной свадьбе такое же объяснение предшествует каждому куплету[53]. С другой стороны, так называемые русские побывальщины, где стихотворные части перемежаются пересказом в прозе, представляют разложение или забвение первых, причем запамятованное излагается певцом от себя, иногда с обрывками стиха и в конструкции, в которой еще отзываются и размер и формулы былинного склада. Не предположить ли подобный же процесс и для некоторых песен стихотворной «Эдды», что удалило бы по отношению к ним гипотезу прагерманской древности? – Сходное, по-видимому, явление представляет ирландский эпос, один из древнейших европейских – по записи: рассказ идет в прозе, перемешанный с эпизодами в стихах; это либо диалог, либо отдельное стихотворение, речь действующего лица, введенная в рассказе формулой: «тогда сказал», или «тогда запел» такой-то. В стихах изложены главным образом лирические и драматические элементы легенды, говорит Виндиш, перед нами как бы начало ее поэтической обработки[54]. Если я верно понял слова автора, то стихотворные партии не пересказ соответствовавших прозаических, а те и другие возникали совместно и разница формы обусловливалась содержанием. Кара-киргизский Akyn (певец) выражает ее двумя мелодиями: одна в скором темпе для рассказа, другая – медленный, торжественный речитатив для диалога[55].

В других ирландских текстах этот распорядок производит иное впечатление: поэтические партии просто пересказывают предшествующие прозаические. Ирландская пословица: сказ без песни, объясняется из такого чередования, как обычного; Whitley Stokes'у оно напомнило подобный же распорядок в полинезийских сказках и в памятниках буддийской литературы; пенджабские легенды, записанные Темплем[56], представляют такую же смену прозы и стихов, причем для некоторых легенд (например, приключения раджи Расалу) существуют две версии: одна смешанная, другая стихотворная; прозаическая часть изложена общим литературным языком (урду), стихотворная большею частью на местных диалектах, с архаическими формами. Если, говоря об аналогическом явлении в «Эдде», Мюлленгоф склонялся на сторону первой, как более древней, то Темпль заключает наоборот, что прозаические партии вышли из стихотворных. Он, впрочем, считает возможным и другое решение, которого я коснулся, говоря о наших побывальщинах: певец (часто руководящийся записью) не все помнил одинаково и прибегал к рассказу в прозе в тех случаях, когда память стиха изменяла. Стихотворные партии вводятся иногда формулой: он так сказал; сообщают какое-нибудь нравственное изречение либо назначены вызвать смех; часто их содержание ничем не отличается от изложенного в прозе, но порой они идут с ней вразрез, тем не менее повторяясь из поколения в поколение[57].

Это приготовило нас к оценке своеобразной формы Aucassins et Nicolette, поэтической старофранцузской сказки начала XIII века. Ме-

сто ее действия – Южная Франция и Африка (Карфаген) и еще какое-то тридесятое государство Torelore, где король держится обряда кувады[29]*, царица ходит на войну, где сражаются свежим сыром, печеными яблоками и грибами. Имя главного действующего лица Aucassins напоминает арабское al-Kâsim; предположить ли для повести византийские литературные влияния – это я оставляю под сомнением[58]. Начинается она стихотворным обращением:

1) Кто хочет послушать хорошей песни, как любил ее старый пленник? песни о двух прекрасных детях, Николетте и Окассене, какие великие напасти он вынес, какие храбрые подвиги совершил для своей милой с белоснежным лицом. *Сладкая эта песнь, хорош рассказ....*

Qui vauroit bons vers oïr
Del déport du viel caitif,
De deux biaux enfans petis,
Nicholete et Aucassins,
Des grans paines qu'il soufri
Et des proueces qu'il fist
Por s'amie o li cler vis?
Dox est li cans biax li dis...

Последний стих указывает на распорядок изложения: чередуется рассказ в прозе под заглавием: Or dient et content et fablent или: or dient et content (Теперь сказывают-рассказывают) – с стихотворным отделом, надписанным: «Or se cante (Теперь поют)»; оттуда и название повести: cantefable[a] (в конце: No cantefable prent fin, n'en sai plus dire[b]).

В первом прозаическом отделе 2) рассказывается о том, как валенсский граф Bougars воевал с Garin, графом Бокера. Garin стар и слаб; у него сын красавец Aucassins; всем хорош, разве то не ладно, что он поддался всепобеждающей любви, почему и не хотел ни стать рыцарем, ни взяться за оружие. Отец и мать убеждают его выйти на защиту своей земли, на помощь своим. К чему говорить об этом? отвечает он отцу: когда я стану рыцарем на коне и выйду на бой или в битву, где буду поражать рыцарей, а они меня, пусть Господь не внемлет моей молитве, если вы не отдадите за меня Николетту, мою милую, которую я так люблю. – Не дело это, говорит отец, оставь Николетту, это полонянка, приведенная из чужой земли, купил ее виконт этого города от сарацин, восприял ее и крестил и удочерил и вскоре даст ей мужа, который будет честно доставать ей хлеб. Тут тебе делать нечего; коли хочешь жениться, я дам тебе в жены дочь короля или графа. Увы, отец мой! отвечает Aucassins, всех почестей на земле мало для Николетты: таково ее благородство и приветливость и доброта и всякие хорошие качества!

---

[a] Песня-сказка (*старофранц.*).

[b] Здесь песня-сказка кончается, мне больше нечего сказать (*старофранц.*).

Примыкающий к этому эпизоду стихотворный отрывок 3) резюмирует главное содержание предыдущего: Aucassins был из Бокера, из прекрасного замка; от красавицы Николетты никто не может отвлечь его, а отец не пускает, мать грозится: Чего ты хочешь, дурень! Николетта, красивая, веселая, была похищена в Карфагене, куплена от саксонца. Коли хочешь жениться, возьми жену из высокого рода. – Но Aucassins не может отвязаться от Николетты, ее красота освещает его сердце; он так и отвечает матери. – Саксонец (Saisne) стоит вместо сарацина: это обычное смешение во французском эпосе; в конце рассказа Николетта действительно оказывается дочерью карфагенского короля.

Действие подвигается в прозаическом эпизоде № 4: Garin боится за сына, говорит о том приемному отцу Николетты и грозит сжечь ее. Отец отвечает в выражениях № 2: я купил ее на свои деньги, воспринял и крестил и удочерил и хотел было дать ей мужа, который честно бы зарабатывал ей хлеб. Тем не менее он запирает ее во дворце, в комнате, дверь которой запечатал. Следующий стихотворный отдел 5) начинается с того же напоминания: Николетта посажена в тюрьму, в комнате со сводами; он сетует. № 6 открывается тем же: Николетта была в тюрьме, в комнате, как вы слышали-уразумели. Aucassins приходит к приемному отцу Николетты, спрашивает: что он с нею сделал? Тот отвечает как в № 2 и 4: она полонянка, я привез ее из чужой земли; купил на свои деньги у сарацин, воспринял и т. д.; Aucassins никогда ее не увидит – и юноша удаляется, печальный, от вицграфа. «Aucassins вернулся, печальный и убитый» – так начинается № 7, стихотворный; следуют сетования влюбленного (Nicolete, biax ester, – biax venir et biax alers, – biax déduis et dous parler[a] и т. д.), повторяющиеся, с изменениями, в № 11 – № 8: новое нападение графа Bougar'а и новые просьбы отца Aucassins'у – принять участие в битве. Сын отвечает как в № 2 (когда я стану рыцарем на коне и выйду на бой или битву и т. д.) и соглашается лишь на условии: если Господь вернет меня живым и здоровым, дайте мне настолько повидать Николетту, мою милую, чтобы мне сказать ей два-три слова и раз поцеловать. Отец соглашается: № 9 (стихотворный) ведет рассказ далее: Aucassins вооружается, в отделе 10 (в прозе) на это указано вкратце; Aucassins одержал победу и напоминает отцу о его обещании в выражениях № 8.

И далее характер чередования разный: стихотворные партии служат лирическим излиянием (№ 13), выходящим из действия, либо его продолжают (№ 15, 17); проза подхватывает стихи, например в № 19 (конец) и 20 (начало: Николетта устраивает себе навес из цветов, травы и ветвей), либо наоборот, например в описании сказочной битвы: № 30 (в прозе): король сел на коня, Aucassins на своего; поехали они, пока не прибыли к месту, где находилась королева, и увидели битву –

[a] Николетта, прекрасная, когда она стоит, прекрасная, когда она приходит и когда уходит, прекрасная утеха и сладостная речь (*старофранц.*).

борьбу печеными яблоками, яйцами и свежим сыром. Aucassins принялся смотреть на тех людей и дался диву. – № 31 (стихи): Aucassins остановился, оперся на луку седла и стал смотреть на общий бой: они принесли много свежих сыров, печеных лесных яблок и больших полевых грибов. Кто из них всего больше замутит броды, того и провозглашают победителем. Храбрый, мужественный Aucassins стал глядеть на них и рассмеялся.

За вычетом тех обычных эпических повторений, которые в *разных* местах рассказа отвечают повторению того же действия, остаются повторения другого рода, с захватами из отдела в отдел, напоминающими приемы couplets similaires, с тою разницей, что дело идет о чередовании стихов и прозы. Интересен вопрос: одни ли и те же лица сказывали и пели, или пело одно лицо, сказывало другое; надписание: or dient et content et fablent едва ли говорит за многих рассказчиков, тогда как or se cante может быть понято и в единственном и во множественном числе. Приведенные выше примеры чередования прозы и стихов ничего не разъясняют в этом отношении, как и встречающееся в старофранцузской литературе выражение: dire et canter = singen und sagen.

Интересно было бы проверить факт, отмеченный Barrois, что в одной рукописи «Энеиды» X века речи действующих лиц сопровождаются музыкальной нотацией. Предполагали, быть может, что эти части пелись, рассказ в третьем лице читался, но и сказывался?[59]

Для хронологии эпических повторений мы наметили несколько моментов: древнее исполнение хором, с чередованием хора и запевалы или запевал; чередование двух хоров; антифонизм при двух или нескольких певцах; личное исполнение. Повторения французского типа развились на стадии антифонизма, на ней именно и застала их запись и обработка древних chansons de geste; в Chansons de Roland лиризм еще сильно подчеркнут. В эпоху личного исполнения такие повторения становились лишними, и в эпической песне, отвечающей этой поре развития, преобладают повторения спорадические, как, например, в греческом и славянском эпосах; вместо амёбейности или парности – loci comunes[a].

Этот хронологический расчет, разумеется, приблизительный, не считающийся с возможностью исторических влияний, например, занесения песен, находящихся на более прогрессивной стадии развития, в среду, застывшую в древних формах песенного исполнения.

Древность рукописи или версии, показания языка и метрики, исторические и бытовые подробности текста – вот приемы, служащие критике средневековых эпических и вообще поэтических текстов.

[a] Общие места (*лат.*).

Не лишним критерием являются, по моему мнению, и наблюдения в истории стиля, тем более что здесь границы изучения могут быть раздвинуты и развитие поэзии записанной или литературной проверено поэзией народной, развившейся в других, в более свободных условиях. Я полагаю, что не только история эпитета[60], но и история повторений, поставленная возможно широко, послужит хронологии поэтического творчества там, где другие критерии оказались бы недостаточными либо дали сомнительные результаты.

Примечания Н.А. Веселовского

[1] *Журнал Министерства народного просвещения.* Ч. CCXXXVIII, отд. 2, стр. 245 след.

[2] См.: Dietrich в Roman. Forschungen I, 1–50; Groeber в Zs. f. rom. Philologie VI, 492–500; Pakscher, Zur Kritik u. Geschichte d. franz. Rolandliedes, Berl. 1885, стр. 100 след. и Zs. für rom. Philol. XIII, 563–567; Nordfelt, Les couplets similaires dans la vieille épopée française, Stockholm 1893 (сл. Romania XXII, 632: G. Paris; сл. ib. XXIII, 619: о мнении Линднера); G. Paris, Extraits de la Chans. de Roland, p. XXIX, 75 № 26 и 122. К этой библиографии присоединю: I principali episodi délla canzone d'Orlando, trad. da Andrea Moschetti, con un proemio di Vincenzo Crescini, стр. LV след.; Heinzel в разборе Ten-Brink'a (Anzeiger, XV, 166); см. еще Gautier у Petit de Julleville, Hist. de la langue et de la littérature française t. I, стр. 118 и след.

[3] 24 марта и 20-го ноября 1895-го года.

[4] См.: *К. Тиандер.* Заметки по сравнительному изучению народно-эпического стиля: О повторениях в народном эпосе. Живая старина, ч. VI, вып. 2, стр. 202 и след.

[5] Новые исследования, стр. 247.

[6] Далее песнь о Роланде цитуется по Оксфордскому списку в издании Theodor Müller, La Chanson de Roland.

[7] В переводе я воспользовался далее стихом, недостающим в Оксфордском списке: Se por paiens je sonasse mon corn (сл. текст, G. Paris в его Extraits).

[8] Ja por paiens que jo seie cornant (G. Paris ib.).

[9] Оксфордский текст: Baron i fait là peine; переведено согласно с VS. и текстом G. Paris'a.

[10] См.: *Добровольский*, Смоленский сборник II ,№ 89; см. ib. №№ 223, 231, 270, 296, 303, 404. См. Великор. нар. песни, изд. Соболевским, т. II, № 649, стр. 552–553 (внутренний повторяющийся припев). См.: Янчух, Малор. свадьба, № 31 (стр. 17), № 59, 81; Потебня, Объясн. малор. и сродн. народн. песен, II колядки и щедровки, стр. 575 и след.

[11] См.: стр. 249–250.

[12] См.: Из истории эпитета, стр. 521.

[13] Я резюмирую далее часть моих докладов в Неофилологическом обществе 19 февраля, 11марта и 25 ноября 1896 года: о синкретизме и дифференциации поэтических родов.

[14] См.: Новые исследования, 1. с., стр.250–253. (Кантилена о св. Фароне). См.: *Koerting*, Das Farolied, в Zs. f. franz. Spr. u. Litt, t. XVI, p. 235–264 и отчет в Romania № III, p. 466: фрагмент принадлежит не к Chanson de geste, – это une poésie lyrique, une sorte d'hymne populaire qu'il est disposé à faire remonter au VII siècle.

[15] *Jeanroy*, Les origines de la poésie lyrique en France, стр. 309, 406 и след., 414, 419 след.; *Tiersot.* Histoire de la chanson populaire en France, стр. 353; *Steenstrup.* Vore Folkeviser fra Middelalderen, стр. 23 след.; 69 след.; 75 след.; 192 след.

[16] *Tiersot*, стр. 205 и след.; см.: *Веселовский*, Новые книги по народной словесности в *Журнале Министерства народного просвещения*, 1886 г., ч. CCXL1V, отд. 2, стр. 180.

[17] См.: *Грузинский*, Из этнографических наблюдений в Речицком уезде Минской губернии, *Этнограф, обозрение* XI, стр. 144–145.

[18] *Jeanroy,* стр. 88–89; см. припевы на тот же сюжет, стр. 179, 395; *Raynaud.* Motets I, 151.

[19] La regine avrillouse. Romer читает aurillouse в значении: munter, веселая. Это не изменяет дела.

[20] К весенним игровым песням сходного содержания см.: *Чубинский.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западнорусский край, юго-западный отд., т. III, стр. 69 и след., № 13 (Жона та муж), стр. 141–142, № 46. Сл. весеннюю игру № 4: *Чоловік та жінка*: грачи сидят в кружке, выбирают двух – быть мужем и женой; жена бегает кругом грачей, а муж за ней с «ломакою». Хор поет за того и за другого. За мужа: «Гей, мати, до дому!.. Діти плачуть, істи хочуть. Никому дати». Она отвечает: «Там на полиці Три паляниці, Нехай ідять». Муж говорит, что дети хотят спать, она отвечает: «Там на діжечці Е три подушечки, Нехай сплять!»... В заключении муж угоняет жену домой. См. хоровую песню из Лесбоса: (Речитатив) Соседушка, твоему мужу пить хочется. (Пение) Он хочет пить, а мне все равно, пляска в ходу. Есть вода в горшке, пусть напьется. (Речитатив) Соседушка, твой муж есть хочет. (Пение) Он хочет есть, а мне все равно: есть что поесть в шкапу, пусть поест. (Речитатив) Соседушка, твой муж умер. (Пение) Умер, а мне все равно, пляска в ходу. Пусть женщины поплачут, певчие попоют, попы его погребут, черви поедят. Georgakis et Pineau, Le Folk-lore de Lesbos, стр. 161–162. См.: *Tiersot*, стр. 59–60. См.: Великорусск, народн. песни, изд. Соболевским, гл. 2, стр. 362 и след., № 430–438; см. № 505 и след., 589, 615. См.: Великоруссы в своих песнях, обрядах и т. д. Материалы, собранн. П. В. Шейном, т. I, вып. 1 (СПб. 1898) № 453, 454, 456, 456, 457, 639, см. № 945–949. [Ср. нем. «Frau, du sollst nach Hause kommen»: Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, N 910, и Веселовский, Три главы из исторической поэтики, стр. 194].

[21] См.: *Grundtvig*, DgF. I № 14 (я обязан этим указанием В. Ф.Шишмареву); *Steenstrup*, стр. 85 и след.

[22] *Vigfusson*, Corpus poet. bor. II, стр. 389.

[23] Гораций в «Путешествии в Брундизий» (Sat. I, 5) рассказывает, что в вилле Кокцея близ Кавдия он слышал местной шуткой: забавным прением двух балагуров скоморохов, v. 52. Sarmenti scurrae pugnam Messique Cicerri.

[24] О них см.: *Веселовский*, Разыскания в области русского духовного стиха, VI, стр. 67 и след. С тех пор библиография вопроса разрослась и потребовала бы особой заметки.

[25] См.: *Schröer*. Rätselfragen, Welt- und Wunschlieder, в Zs. des Vereins für Volksbunde III, стр. 67 и след. См.: ib. VII, стр. 382 и след.: Bolte, Kranzwerbung (с. 384–385: *A. Hartmann*, Volksschauspiele, .1880, p. 120: Dürrenberger Brautbegehren), teilt aus Salzburg ein bei den Hochzeiten der Bergknappen übliches Frage und Antwortspiel des Brautvaters und der Brautführer mit.

[26] (К антифонизму) См.: *Raynaud*, Recueil de Motets français, II, стр. 224 (из Mystère de l'Incarnation: des chansons estrivent). См.: ib. p. 367 (певцы-музыканты ходят и исполняют вместе), 380 (вдвоем).

[27] *Чуб*. I. с., стр. 190, № 7. Очевидно, разрешение загадок не принадлежит девушке, а объяснение певца.

[28] *Чуб*. I. с., стр. 314–315, № 44; *Головацкий*, IV, 71, 75, 40; *Потебня*. Объяснения малрс. и сродных народных песен, II, 595.

[29] *Калашев*, Вардавар, в Сборн. материалов для описания местностей и племен Кавказа, XVIII, отд. 2, стр. 1–4 и след.

[30] См.: Новые книги по народной словесности, в *Журнале Министерства народного просвещения*, ч. CCXIV, отд. 2, стр. 193–195; *Hauffen*, Das deutsche Volkslied in Oesterreich-Ungarn в Zs. d. Vereins für Volkskunde IV, стр. 11 и след.; *Vigfusson*, Corp. poet., II, стр. 385, 388.

[31] См.: *Va1la*, Canti popolari Sardi, в Archiv per lo studio d. trad. popolari, v. XV, fasc. II (1896), стр. 235 и след. (к амёбейности?) Cesky lid. III. i: *Иранк*, Перекликания пастухов в форме двустиший, четверостиший.

[32] См.: *G. Paris*, отчет о Nigra, Canti popolari del Piemonte, в Journal des Savants 1889, стр. 532 и след. Автор оставляет под сомнением вопрос: отвечает ли estrabot провансальскому estribot, исп. estribote?

[33] 1. с., стр. 635, прим. 3.

[34] См.: *Domenico* Barela, Lo strambotto piemontese. Alessandria, Jacquemod 1896: по его мнению древнейшая форма южного strambotto sarebbe il tetrastico popolare subalpino. См.: Giorn. stor. d. lett. ItaL, fasc. 91, стр. 166.

[35] О сколиях см.: Reitzenstein, Epigramm und Scolion, стр. 3–44.

[36] См.: *Möbius*. Vom Stef, Germania N. R, XVIII, стр. 129 и след.; Vigfusson, Corp. poet. 1, 451 и след.

[37] 173 строфы из 198 по Оксфордскому списку.

[38] В строфе XXVI Ганелон роняет не посольский жезл, а перчатку. Видеть в этом противоречии след другой версии нет основания: в представлении певца или слагателя факт «знамения» (зловещее падение) заслонил вещественные символы вассальной верности: рукавицы или жезла.

[39] Из истории эпитета, 1. с., стр. 517.

[40] Перевожу согласно с текстом G. Paris 1. с. i que la mort fort l'argüe; в Оксфордском списке; la véue a perdue.

[41] Из истории эпитета 1. с., стр. 517 и след.

[42] *Jeanroy*, стр. 162, прим. 3.

[43] Материалы для описания местностей и племен Кавказа, вып. I, отд. 2: *Урусбиев*, Сказания о нартских богатырях у татар-горцев Пятигорского округа

Терской области, стр. IV–VI; Разыскания в области русского духовного стиха, № VII, стр. 218–219.

[44] *Fiammazzo*, Il commento dantesco di Alberico da Rosciate (Bergamo 1895). См. отчет D'Ancona в Rassegna bibliografica III, № 11–12, стр. 285.

[45] *Comparetti*, Der Kalevala, стр. 65–66; *Rillson*, Folk Songs comprised in the Finnisch Kalewal a, в Folk-Lore v. VI, № 4, стр. 320–321; Steenstrup, l. c., стр. 72 и след.

[46] *Московские ведомости* 1877 г., Авг. 13, № 201.

[47] Zs. f deutsch. Altert. XXIII. стр. 151 и след.

[48] *Schröder*, Über das Spell, ib. XXXVII, стр. 241 и след.

[49] *Koegel*, Gesch. d. deutschen Litteratur bis zum Ausgange des Mittelalters I-er B., 1-er Theil, стр. 97 и след.

[50] *Oldenberg*, Das altindische Akhyâna, Zs. d. deutsch, morgenländ. Gesellschaft XXVII, стр. 54; Akhyâna-Hymnen im Rigveda, ib. XXXIX, стр. 52 след.

[51] 1. c., стр. 130, 143.

[52] *G. Paris*, La littérature française au moyen-âge, 2 éd., стр. 91.

[53] Romania, № 44, стр. 584–585.

[54] Revue Celtique, t. V, стр. 70 и след. См. о том же стилистическом явлении ib., стр. 364; IX, стр. 14, 448; XII, стр. 318, 319; XIII, стр. 32.

[55] *Radloff*, Proben V, Vorwort, стр. XV–VI.

[56] *Temple*, Legends of the Panjab, v. I. Préface, VII; см. отчет Barth'a в Melusine II, стр. 364–365.

[57] В татарской сказке «Молла-Касум» прозаический рассказ по манере, усвоенной певцами-сказателями, чередуется с короткими песнями (Сборник для опис. местност. и племен Кавказа, XIX, отд. 2-й).

[58] Следующие цитаты сделаны по Aucassins und Nicolette, neu nach der Handschrift von Hermann Suchier, 2 Aufl. См.: G. Paris, Romania N 114, p. 288 (по поводу 4-го издания Suchier, Aucassin et Nicolette (Paderborn, Schöning, 1893): в рукописи стоит не caitif, а antif; Schultz предлагает читать d'un viel natif; он сравнивает vious antiz, название Роландова коня у Филиппа Monsquet, – но G. Paris предпочитает veillantif = vigilantivum (см.: Arch. f. das Stud. d. neueren Sprachen CII, – 224. См. Из истории эпитета).

[59] La chevalerie Ogier de Danemarche, èd. Barrois, I, Préface, стр. LI (из рукописи собрания Libri).

[60] См. Из истории эпитета, стр. 509.

Комментарии

ЖМНП. Ч. CCCX, апрель (1897. № 4). Отд. 2. С. 271–305.

Статья «Эпические повторения как хронологический момент» занимает ключевое место в общем своде работ, составивших историческую поэтику.

По дате публикации она предшествует «Трем главам из исторической поэтики» (1899). Однако, как А.Н. Веселовский указал в примечании к первой журнальной публикации, данная статья резюмирует часть докладов, прочитанных им «в Неофилологическом обществе 19-го февраля, 11-го марта и 25-го

ноября 1896 г.: о синкретизме и дифференциации поэтических родов». Таким образом, работа об эпических повторах, хотя и опубликованная на два года раньше «Трех глав...», служит частичным итогом (и частичным предварением) этих глав, прочитанных первоначально в качестве докладов.

Исследуя эпические повторы, А. Н. Веселовский дает картину разложения первоначального синкретизма на пути развития текста от хорового исполнения к формам личного творчества. Тем самым первая из «Трех глав...» («Синкретизм...») предваряет «Эпические повторения», а вторая («От певца к поэту...») непосредственно в ней предсказана и выступает ее продолжением: та смена, которая в «Эпических повторениях» показана на приемах стиля, здесь прослежена в отношении авторства.

Вот почему статья «Эпические повторения» в предложенной для настоящего издания реконструкции «Исторической поэтики» помещена между «первой» и «второй» главами.

Эта статья важна также и тем, что в самом ее названии обозначен принцип развития. На языке А. Н. Веселовского понятие «хронологический» часто относится не к возможности установить точную дату, а соотнести и выстроить события в исторической последовательности. В данном случае опознавательным знаком для хронологии служит стилистический прием, а вся работа открывает путь уже ко всему следующему разделу – «История поэтического стиля».

Вопросами эпической формы в ее эволюции А. Н. Веселовский занимался подробно и разносторонне. В течение многих лет в Санкт-Петербургском университете и на Высших (Бестужевских) женских курсах он читал курс «Истории эпоса», сохранившийся в студенческих записях (с 1881 г. они выходили литографированными изданиями) и в авторских конспектах лекций (см. подробнее во 2-м т. наст. изд.).

Значение теории А. Н. Веселовского так оценивается в свете позднейшего изучения проблем эпической формы: «Существенно, что уже в XX в. крупнейшие зарубежные эпосоведы – даже мало знакомые или совсем незнакомые с этими трудами Веселовского – либо полностью подтверждали фактическими своими работами истинность закономерностей, о которых писал Веселовский (таковы, например, труды Р. Менендес Пидаля по испанскому и французскому эпосу), либо, концентрируя внимание на отдельных моментах общей схемы Веселовского, приходили к построениям, которые лишь на первый взгляд как бы расходятся с нею, а по существу являют собой частный ее случай (такова, например, известная теория А. Хойслера относительно „разбухания“ эпической песни)» (*Азбелев С. Н.* Веселовский и историческое изучение эпоса // Наследие. 1992. С. 30).

Можно к этому добавить, что А. Н. Веселовский наметил ставший впоследствии основным путь интерпретации эпической формы – исходя из особенностей ее устного сложения и бытования. Так что теория Парри – Лорда, известная по именам французского и английского исследователей, была предвосхищена общим направлением мысли А. Н. Веселовского.

Вопрос об эпических повторах явился одной из центральных проблем в изучении эпоса, поскольку заставил задуматься об обстоятельствах происхождения большой эпической формы. Была ли она (согласно теории Вольфа – Лахмана,

о которой см. ниже) продуктом соединения предшествовавших ей песен, а повторы – свидетельством механически выполненной работы, своего рода швами, оставленными между сведенными воедино текстами разных сказителей?

Как один из поводов для решения вопроса о песенных сводах на французском эпическом материале А.Н. Веселовский оценил проблему повторов, рецензируя книги Кристофера Ниропа и Пио Райна: «Одним из поводов предположить в chansons de geste древнейшего типа следы поглощенных ими песен были, между прочим, особого рода повторения, которые я позволил себе назвать в моем курсе скрещивающимися (или задерживающими)» (Новые исследования о французском эпосе. ЖМНП. Ч. CCXXXVIII. 1885. № 4. Отд. 2. С. 246–247).

Объяснение эпического повтора, которое А.Н. Веселовский предложил в рецензии 1885 г., было значительно развито десятилетием позже в контексте исторической поэтики.

Одновременно со статьей «Эпические повторения...» – в 1897 г. – увидел свет русский перевод «Песни о Роланде», впервые выполненный с необходимой научной точностью. Его автором был Ф. де ла Барт. А. Н. Веселовский сопроводил издание, подготовленное его учеником, своим предисловием. Это обстоятельство поясняет особенно пристальное внимание, уделенное им в настоящей работе французскому героическому эпосу.

[1*] В рецензии «Новые исследования о французском эпосе» А.Н. Веселовский, приводя строфы CXXXV–CXXXVII «Песни о Роланде», указывает, что эти примеры заимствованы им у К. Ниропа (С. 247).

[2*] Название меча Роланда А. Н. Веселовский пишет по-русски целиком прописными буквами, а по-французски – строчными.

[3*] Теорию Ф. А. Вольфа (см. коммент. к «Из введения...»), согласно которой гомеровские поэмы представляют собой простой свод народных песен, Карл Лахман применил на материале германского эпоса – «Песни о нибелунгах» (впервые в 1816 г.). В 1863 г. в Берлине А. Н. Веселовский стал свидетелем полемики между последователем Лахмана К. Мюлленгофом и противниками его теории:

«Я слушаю здесь Мюлленгофа, бывшего профессора в Киле, филолога лахмановской школы. Это последний боец за роковой клад нибелунгов, который многим писателям причинил нескончаемые беды. Еще не так давно происходила последняя борьба за Niebelungenhort между Мюлленгофом, с одной стороны, Holzman'ом и Zarnke, с другой; множество голосов отозвалось на нее со всех сторон, ученая Германия еще раз разделилась. Мюлленгоф остался при всзглядах Лахмана, упорно стоит на 20 народных песнях в составе поэмы нибелунгов и теперь в особом курсе отстаивает свои критические положения...» (ЖМНП. Ч. CXVII, февраль. 1863. Отд. 2. С. 158–159).

На французский эпос теория Лахмана была распространена в трудах Гастона Париса (*Paris G.* Histoire poétique de Charlemagne. P., 1865), который для обозначения первоначальной песни ввел термин «кантилена», и Леона Готье (*Gautier L.* Les épopées françaises. P., 1865–1869; изд. 1-е в 3 т.; изд. 2-е, 1878–1894, в 4 т.), который в первом издании своего труда с особенной

крайностью высказал мнение о сведении в поэмы изолированных и независимых песен. Пересмотр их взглядов в свое время привлек А.Н. Веселовского к исследованиям К. Ниропа и П. Райны, занявших критическую позицию в «избитом вопросе о кантиленах» (Новые исследования о французском эпосе. С. 250).

А.Н. Веселовский согласен с тем, что в основе большой поэмы «лежат народные песни, лирико-эпические песни, вызванные тем или другим событием, возбудившим народное внимание...» (там же. С. 246). Это и есть кантилены, но не путем их простого соединения создается эпос: «В сущности я удерживаю теорию кантилен, но не принимаю теорию сводов. Последнюю я заменил бы фактом народных спевов, представляемых сербскими песнями того же характера» (там же. С. 253).

4* *Фарейские (фаррерские) песни* – баллады исторического содержания, исполнявшиеся хором на Фаррерских островах (Дания).

5* Текст рецензии «Новые исследования о французском эпосе» (с. 249) процитирован в статье «Эпические повторы...» с двумя маленькими пропусками: «...оно щемит душу, им не насытиться за раз»; «...обессиленный Роланд еще трубит».

В этой рецензии А. Н. Веселовским были частично даны примеры и из «Песни о Роланде», и из малорусской думы.

То же место из «Новых исследований о французском эпосе», которое приводит в качестве автоцитаты А. Н. Веселовский, было чуть раньше процитировано в работе К. Тиандера (чье выступление в Неофилогическом обществе А. Н. Веселовский упоминает в начале «Эпических повторений...»). Его «Заметки по сравнительному изучению народно-эпического стиля» имеют подзоголовок: «О повторениях в народном эпосе», – а первый раздел называется: «Два типа „повторений“ в старофранцузских chansons de geste» (Живая старина. 1896. Вып. 2). К. Тиандер сближает мнение А.Н. Веселовского с мнением Гастона Париса (поэт «tourne et retourne son idée et, pour arriver a la rendre complétement, l'exprime de plusieurs manières») и говорит: «Проверим это определение...» (С. 203). В результате проверки исследователь обнаруживает, что все до него занимавшиеся проблемой «повторений» прошли мимо разграничения понятий: повторение действия (геминация) и «параллелизм выражения» (С. 206). Это разграничение кажется К. Тиандеру важным как свидетельство «художественного чутья народа» (С. 208).

А.Н. Веселовский согласен с этим разграничением между «выражением действительно повторенных актов» и «риторическим усилением». Но для него недостаточно разграничить, чтобы отметить остроту «художественного чутья». Для него недостаточно и собственное прежнее объяснение, как и любое чисто психологическое или эстетическое. В исторической поэтике А. Н. Веселовский предлагает оценить прием так, чтобы через него понять меняющийся смысл бытования формы в культуре, ее «хронологию».

6* *Диттология* (*лат.* dito – обогащать, усложнять): М. Г. Грёбер и Пакшер «объясняют синтаксические повторения („диттологию“) отсутствием в старофранцузском эпосе сложных форм подчиненного предложения и объяс-

няют это явление конкретным мышлением поэта, связанного с народной аудиторией» (*Жирмунский, 1940*).

[7*] В «Житии св. Фарона» («Vita sancti Faroni»), написанном епископом Хильдегарием, рассказывается случай из жизни святого, когда, благодаря его заступничеству, спасены были саксонские послы, осужденные на казнь франкским королем Клотарием II (около 620 г.). Хильдегарий приводит в латинском переводе или пересказе начало или конец песни «на народном языке», посвященной этому событию, которую цитирует Веселовский. Песня о св. Фароне неоднократно упоминалась исследователями как образец народной эпической песни, «лирико-эпической кантилены», представляющей первую ступень в развитии героической эпопеи. Значение этой песни для истории французского эпоса оспаривалось рядом ученых, в недавнее время в особенности Ж. Бедье (*Bédier J.* Les légendes épiques. T. IV, 1913. С. 290–335). Современный исследователь проф. Ф. А. Беккер рассматривает эту песню как сочинение самого Хильдегария, «подделку, датируемую 869 г.» (*Becker Ph. A.* «Vom Kurzlied zum Epos», в Zeitschr. f. franz. Sprache u. Lit., т. LXIII, 1940. С. 303) (*Жирмунский, 1940*).

На мнение Ф. А. Беккера (процитированное В. М. Жирмунским) ссылается Е. М. Мелетинский, рассматривая его как важный аргумент против «возникновения лиро-эпических кантилен по следам исторического события», против их связи с «первобытным синкретизмом», из которого, согласно А. Н. Веселовскому, возникает форма эпоса (*Мелетинский Е. М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. С. 7). Подробнее о критическом отношении Е. М. Мелетинского к исторической поэтике А. Н. Веселовского см. во вступит. стат.

[8*] *Rondels* (мн. число от rondel; *фр.* ronde – круг) – первоначально – с XIII в. – этим термином обозначали все твердые строфические формы песенных текстов, сопровождавшиеся кружением в танце. Припев исполнялся хором. Позже – в XIV–XVI вв. – этот термин (рондо) закрепился за формой 13-строчного стихотворения с установленным порядком повторяющихся строк.

[9*] *Viser* (мн. число от *др.-герм.* vise) – виса, простейшая строфическая форма, состоящая из восьми строк, в поэзии скальдов (IX–XII вв.) и в народной древнегерманской поэзии. М. И. Стеблин-Каменский так комментирует сложное синтаксическое переплетение, характерное для самой распространенной метрической формы этой поэзии – дроттквета: «...порядок слов в дроттквете объясняется тем, что дротткветтные хвалебные песни первоначально сочинялись для исполнения двумя скальдами или хором на два голоса. Виса могла распадаться как бы на две партии» (*Стеблин-Каменский М. И.* Скальдическая поэзия // Поэзия скальдов. Л., 1979. С. 98).

[10*] *Гай Валерий Катулл* (87 или 84 – после 54 г. до н. э.) – первый великий из римских лириков, упорядочивший звучание римской песни, ориентируя ее на образцы греческой мелики, прежде всего Сапфо (Сафо). Под «гименеем» А. Н. Веселовский имеет в виду одно из двух свадебных стихотворений Катулла (эпиталаму), в припеве которого хор славит греческого бога, покровительствующего браку:

«О Гимен, Гименей! Ио
Гименею, Гимену!»
(*Пер. С. Шервинского.*)

[11*] *Flamenca* – «Фламенка», старопровансальский роман XIII в. (рус. изд. М., 1983). Он сохранился в единственной неполной рукописи и назван условно по имени главной героини. Выданная замуж за Арчимбаута Бурбонского, Фламенка становится жертвой его ревности, на которую, в духе народных весенних песен, отвечает любовью к молодому человеку – Гильему Неверскому. Не подозревая о его любви к своей юной жене, Арчимбаут приглашает Гильема в гости и развлекает его. Девушки,

...загадки распевая,
С куплетом, что в календы мая
Звучит, перед Гильемом прямо
Прошли: «Благословенна дама,
Что с другом будет не жестока
И не прервет, боясь упрека
И ков ревнивого врага,
Прогулок в рощу, в сад, луга,
И приведет в свою светлицу,
Чтоб лучше милым насладиться,
А севшему на край кровати
Ревнивцу скажет: «Как некстати
Пришли вы портить нам досуг!
Сейчас в моих объятьях друг,
Уйдет он, как календы мая!»
(*Пер. А. Наймана.*)

[12*] В. М. Жирмунский отмечает, что «песня об „апрельской королеве“ неоднократно цитировалась сторонниками теории происхождения средневековой лирики из весенней обрядовой поэзии». Он ссылается на работы А. Жанруа, Г. Париса и Е. Аничкова, но отмечает приоритет А. Н. Веселовского, который «гораздо раньше названных авторов указал на значение этой песни» в своих курсах по истории лирики (1882) и эпоса (1884) (*Жирмунский, 1940*).

[13*] По-русски эта анонимная провансальская песня известна в пер. В. Дынник:

Все цветет! Вокруг весна!
– Эйя! –
Королева влюблена,
– Эйя! –
И, лишив ревнивца сна,
– Эйя! –
К нам пришла сюда она,

Как сам апрель, сияя.
А ревнивцам даем мы приказ:
Прочь от нас, прочь от нас!
Мы резвый затеяли пляс.

[14*] *Феценнины* (или фесценнины; лат., вероятно, от назв. этрусского города Fescennim) – народные шуточные песни, часто не лишенные непристойности. Исполнялись во время праздников с участием хора. См. о них в разд. 8 работы «Синкретизм...»

[15*] *Аттические сколии* – небольшие (как правило, в четыре стиха) песни, исполнявшиеся по кругу во время застолья (симпосия) в Древней Греции. Они могли представлять собой отрывок известного стихотворения или злободневный текст, специально сочиненный для данного случая. Подробнее о них А.Н. Веселовский говорит ниже.

[16*] *Пастурелла* – см. коммент. к статье «Синкретизм...». Исполнение на два голоса (амёбейность) со времен возникновения жанра в античности (в идиллиях Феокрита и в эклогах Вергилия) было свойственно пасторальной поэзии.

[17*] *Тенцона* (тенсона) – жанр провансальской лирики, представлявший собой спор двух поэтов.

[18*] *Stornello* – в самом названии этой формы, образованном от провансальского слова «борьба» (estorn), сохранена идея состязания, прения.

[19*] *Benoit de Saint-More* – Бенуа де Сент Мор (вторая пол. XII в.), автор одного из первых рыцарских романов. О *Guillaume de Machaut* см. коммент. 114* к «Синкретизм...»

[20*] *Stef* (*др. герм.*) – стев: «Основная форма скальдической хвалебной песни – драпа. В средней части драпы всегда было несколько вставных предложений (так называемый „стев“, т. е. своего рода припев), которые делили эту среднюю часть на несколько отрезков. Этимологически название „драпа“, по-видимому, и значит „песнь, разбитая на части...“» (*Стеблин-Каменский М. И.* Скальдическая поэзия. С. 108–109).

[21*] *Laisse* – лесса, строфа во французской эпической поэзии с варьирующимся количеством строк (от 5 до 30). Название «строфа» в данном случае используется достаточно условно, поскольку лесса представляет собой не формальный фрагмент текст: ее длина зависит от завершенности данного эпизода.

[22*] *Хроника Псевдо-Турпина* – латинское сочинение «История Карла Великого и Роланда» (ок. 1165), излагающее сказания о Карле Великом. Оно приписывалось епископу Турпину, одному из героев «Песни о Роланде».

[23*] *Aix* – Ахен, место, где располагалась резиденция Карла Великого и была отстроена часовня, сохранившийся до наших дней образец романского стиля.

[24*] *Климакс* – риторический прием, предполагающий расположение слов в порядке возрастания значительности выражаемых ими идей.

[25*] *Палилогия* – риторический прием, при котором слово, завершающее фразу или период, повторяется в начале следующего.

[26*] Стихотворение Г. Гейне из цикла «Лирическое интермеццо» (№ 19), «Книга песен».

[27*] *И тебе не грустно? И тебе не томно?..* – Из стихотворения А. Фета «В дымке-невидимке...» А. Н. Веселовский цитирует его по первому выпуску «Вечерних огней» (1883). Впервые это стихотворение увидело свет в журнале «Русский вестник» (1874. № 2), но еще до публикации его прочел Л. Н. Толстой и в письме к автору отметил эмоциональный параллелизм: «Стихотворение ваше крошечное прекрасно. Это новое, никогда не уловленное прежде чувство боли от красоты...» (11 мая 1873 г.).

[28*] О персонажах индийского мифа см. в коммент. к «Синкретизм...»

[29*] См. подробнее об этом обряде в работе «Поэтика сюжетов» гл. 3, разд. 3. Матриархат и патриархат и их отражение в представлениях о партеногенезе и в куваде. § 2. Кувада. Об Aucassins et Nicolette см. коммент. к работе «Синкретизм...»

От певца к поэту. Выделение понятия поэзии

I

Мы видели, как из хорового синкретизма выделились при условиях, которые мы пытались уследить, формы эпики, лирики и драмы; как из связи хора вышли певцы, продолжавшие его песенное предание; как, с переходом обряда, которому служил хоровой синкретизм, к устойчивым формам культа, явились особые блюстители ритуала и гномики. Выделение совершалось, как уже было сказано, групповым путем, отлагалось в формы родовой, сословной, кастовой профессии, которая создавала школу, суживала и берегла предание, вырабатывала и перерабатывала по наследству приемы стиля и состав репертуара. Обрядовая заплачка и теперь еще находится кое-где в руках особых плакальщиц; учатся причитать; в Древнем Египте на торжественных празднествах пели женщины, чаще – слепые; у слепцов до сих пор свои песни от России и Греции до Италии и Испании; во Франции XIV–XV веков они явились на смену жонглёров, распевая на площадях старые песни под звуки скрипки или chifoine[a]; кавказские ашуги, большею частью армянские переселенцы из Турции, слепцы, и теперь еще поют о подвигах Кар-Оглы[1]* или рассказывают под звуки гонгури какую-нибудь сказку. – Это – переживание старых порядков, послуживших когда-то эволюции поэзии, групповых выделений, которые можно представить себе совершавшимися то совместно, то последовательно, что приводило к смешению и чередованию влияний. Не приняв во внимание этих условий, не объяснишь многого в истории певца и праистории поэта.

Чем ближе певец к началам хоровой поэзии, тем шире его репертуар. Он еще не специализировался; при отсутствии известных исторических и бытовых условий эта специализация может и не состояться. У финнов эпика не развилась, потому что не было обособившихся профессиональных певцов: финская руна охватывает и заклятие, и обрядовую заплачку, и сказочный сюжет; эпический стиль смешан с лирическим, всякий певец споет про все, предание открыто ему целиком, он вырос в нем, подслушал у отцов и дедов. «Я знаю сотни песен, – говорит финский laulaja, – они висят у меня на поясе, на кольце, при бед-

[a] Волынка (*старофранц.*).

ре; не всякий ребенок их споет, мальчик не знает и половины… Моя наука – песня, стихи – мое достояние; я подобрал их по дороге, срывал с веток, сметал с кустов; когда ребенком я пас ягнят на медвяных лугах, на золотистых холмах, ветер навевал мне песни, сотни их носились в воздухе, наплывали, что волны, и присловья падали дождем… Их пел мой отец, делая топорище, научился я им от матери, когда она вертела веретено, я же, шалун, возился у ее ног».

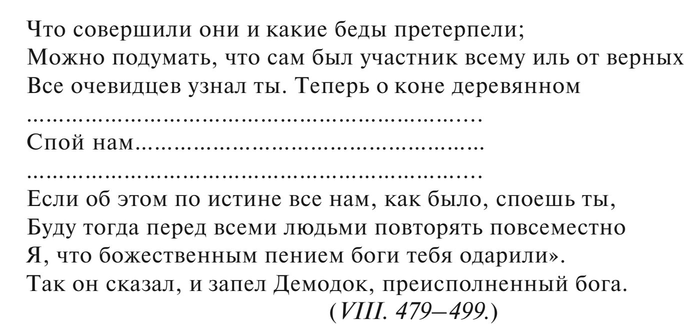
К тому же типу принадлежали, вероятно, и старосеверные þulr, бродячие и оседлые, с таким же синкретическим репертуаром, обнимавшим и сагу, и заговор, и всю народно-поэтическую мудрость, þulr (английск. þyle), собственно, человек мудрый, знающий присловия, знахарь. Если в нынешнем слове þula – стихотворение не строфического характера – сохранилось его древнее значение, то в дошедшей до нас строфической поэзии севера трудно уследить формальное влияние pulir: им приписывают такие пьесы, как Voluspá, Grimnismál, Harbardsliod, Hávamál, Vikarsbalkr гномическо-мифологического содержания[2*], диалогизм которых указывает на старое начало амёбейности, прения вопросами и ответами. Таков ли был характер изложения þul'я, мы не знаем[1]; его чествовали как носителя заповедной обрядовой мудрости; когда он являлся – садили на особое место, седалище þul'я (þularstóll), с которого он вещал; его эпитеты: великий (hár þulr, fimbulþulr), старый (gamli). «Не смейся над великим þul'ем, часто хорошо бывает то, что вещают старики» (Hávam. 135); «попытаем, кто больше знает, гость или старый þulr» (Vafprudnismál 9).

Так чествовали и певца военных былей и подвигов, и мы приходим к специализации, получившей особое развитие в дружинно-боевой эпике. Когда слепого Демодока привезли к Алкиною, ему подали «стул среброкованный», повесили над головой лиру, угощают; Одиссей велит уделить ему почетную часть веприны. И он запел.

Муза внушила певцу возгласить о вождях знаменитых,
Выбрав из песни, в то время везде до небес возносимой,
Повесть о храбром Ахилле и мудром царе Одиссее...
(*Перевод В. Жуковского*; *VIII. 73–75.*)

Одиссей втихомолку опечален содержанием песни, но и печальный несказанно чтит певца.

Всем на обильной земле обитающим людям любезны,
Всеми высоко чтимы певцы; их сама научила
Пению Муза; ей мило певцов благородное племя.
……………………………………………………
Так, обратясь к Демодоку, сказал Одиссей хитроумный:
«Выше всех смертных людей я тебя, Демодок, поставляю;
Музою, дочерью Дия, иль Фебом самим наученный,
Все ты поешь по порядку, что было с Ахейцами в Трое,


Что совершили они и какие беды претерпели;
Можно подумать, что сам был участник всему иль от верных
Все очевидцев узнал ты. Теперь о коне деревянном
....
Спой нам...
....
Если об этом по истине все нам, как было, споешь ты,
Буду тогда перед всеми людьми повторять повсеместно
Я, что божественным пением боги тебя одарили».
Так он сказал, и запел Демодок, преисполненный бога.
(*VIII. 479–499.*)

Демодок поет про события, знакомые Одиссею, так точно, как будто был сам их очевидцем, и вместе с тем он только выбирает эпизод «из песни в то время везде до небес возносимой». В сущности не из песни, а из былевого цикла (как понимают οἰμὴ ст. 74 и 483; сл. Od. X, 347), успевшего распространиться. Такие песни унаследовались в поколениях профессиональных эпических певцов. Как дар пророчества держался в роде ямидов[3*], лирическое предание в косской школе[4*], так гомериды Хиоса[5*], аэды, ведшие свой род от Гомера, блюли песенное предание, связанное с его именем, спевая его до известной цельности, видоизменяя в песенной практике, как и в живом эпическом предании песни постоянно варьируются и сливаются в границах своего же стиля и упрочившихся общих мест. – Индийские bharata'ы, первые среди каст рапсодов, певцы народных эпопей, такой же род (γενεή) bharata'ы, как гомериды.

Дружинно-родовой быт – естественная почва для продукции профессиональной, эпико-лирической, для сбережения эпической песни. Жизнь в дробных центрах, неизбежность столкновения, масса энергии в тесном кругозоре, жажда добычи, переходившая в жажду удальства, – все это плодило сюжеты, тогда как память о прошлом обязывала человека, не вышедшего из родовых понятий, уходившего в них, как греческий деятель позднейшей поры исчезал в величии политии. И эта память хранилась. Оттуда значение певца, хранителя памяти, творца славы; ему всюду почет. Такова роль аэдов в гомеровском мире; я назвал Демодока и Фемия; таково положение филов при дворах ирландских царьков, индийских bharata'ов при именитых семьях: они знают их родословную, носители эпического предания, поют на праздниках и религиозных торжествах про деяния предков; окружены суеверным уважением: рука разбойника их не коснется, и их присутствие в караване обеспечивает его от нападения.

У старых германцев (англосаксов, франков) scôp – ближний к царю, вождю человек, сидит у его ног (ät his hlâfordes fôtum[a]; сл. Bi manna wyrde v. 80-1, Beow. v. 500, 1166), поет на пирах, под звуки арфы, старые были («Беовульф»), один или вдвоем (Vîdsîd 104 след.); умеет петь и сказывать

[a] У ног своего господина (*древнеангл.*).

(singan and secgan speli, ib. 54), но исполняет и важные, ответственные поручения: Видсид сопровождает супругу своего короля Eâdgils'а ко двору Эрманариха[6*] (как в Одиссее III, 267 след. Агамемнон, отправляясь в Трою, поручает своему певцу блюсти Клитемнестру); он из хорошего рода (Vîdsîd: fram Myrgingum ädelu[a]).

Все это указывает на почетную роль старого певца; его-то, очевидно, имеют в виду фризские законы, взыскивавшие за поранение его (harpatorem) в руку строже, чем за рану, нанесенную другому человеку того же общественного положения. Такие певцы селились при дворах: таков скоп короля Хродгара («Беовульф»); Deór долго пел при Геоденингах, был им люб, пока не сменил его властитель песней Heorrenda, и Deór сетует[7*]. Певцов зазывают: франкский король Хлодвиг просит Теодориха прислать ему искусного певца, citharoedum arte sua doctum, который мог бы забавлять его за столом песней и игрой на арфе. Певцы странствуют, как Vidsîd, объехавший много стран и народов, побывавший при разных дворах, собирая дары и сея песни. Так распространились элементы германского эпоса; по свидетельству Павла Диакона[8*] (I, 21) песни о лангобардском короле Альбоине известны были в Баварии и Саксонии.

Эпика циклизовалась, но движение было заторможено; развитие больших государственных целых расширило горизонт, создало новые интересы; христианские идеалы и классическая культура расшатали цельность германского миросозерцания; все это не по плечу дружинным певцам. Им нет места в среде, где Карл Великий собирает древние песни, scripsit memoriaeque mandavit[b]; о старых певцах не слыхать. Когда в феодальную эпоху явятся профессиональные певцы, выразители нового группового выделения, они назовутся римскими именами: histrio, scurra, mimus, thymelicus, joculator, jocularis; воспреобладало последнее: французское jongleur, в немецком переводе spiliman, spilman[2]. Их генеалогия сложная, возбуждающая вопросы. Мимы, joculatores последней греко-римской поры, наводнили германский мир: фигляры и певцы, представлявшие в лицах потешные, но и грязные сценки, вожаки медведей и ученых собачек, рассказчики и знахари; греческие магоды, представлявшие комические сценки, знали магические формулы и силу врачебных средств (Athen. XIV, 621). Тип нам знакомый, мы встретили его в зачаточном развитии на границе обрядовой поэзии, в певцах-скоморохах, поющих и лицедействующих, как армянский tzoutzg, грузинский меcтвыре; северные pulir знают присловья, заговорные молитвы. Подобный тип певцов, не прошедший идеализацию дружинной эпики, мог существовать и на германской почве, отвечая низменным спросам потехи и чудесного. Жонглёры – продукт их смешения с мимами, их программа та же, только к чужим рассказам, которые приносили с собою южные гости, они присоединили и местные, овладели народным песенным материалом, слагают песни на исторические события. Они – профессио-

---

[a] Из рода Мюргингов (*древнеангл.*).

[b] Записывает и увековечивает в памяти (*лат.*).

нальные певцы феодальной эпохи; в их руках ближайшие судьбы французского и немецкого эпосов. Дружинные певцы забыты. Так забыт был наш Боян; стиля его «замышлений» не раскрыть под риторической фразеологией автора «Слова о полку Игореве», пересказывавшего «былины» своего времени; наши былины сложились в среде других певцов, в которых силен был элемент захожих скоморохов = жонглёров.

Новое движение вызывает и новые силы, порой выводя к жизни заглохшие; подбор и развитие подсказывается историческими условиями. Когда в Уэльсе подавлено было друидическое предание и заглохли серьезные, школьные певцы, единственными представителями предания и песни стали барды, игравшие в древнекельтской народной поэзии лишь последнюю роль. Здесь развития не было, но когда военноколонизационное движение эпохи викингов обновило условия дружинного быта, из народных þulir, знахарей и сказителей, выработался класс дружинных певцов, скальдов, бродячих и присталых к дворам, явилась школа и с нею профессиональная поэтика. Так вышли на сцену на плечах феодального движения и те низменные певцы, которые, обновившись приливом мимов, стали во главе нового эпического развития. К ним мог принадлежать scurra, cantor бургундцев XI века, ободрявший воинов песнями о res fortiter gestas et priorum bella[a]; таков был cantor, ехавший в войске Вольдемара, возбуждая его былью о предательстве Свена[9*] (parricidialem Svenonis perfidiam famoso carmine prosequendo). В войске Вильгельма-завоевателя при Гастингсе[10*] какой-то histrio, mimus играл поскоморошьи мечами, подбрасывая их; он пал в битве; в позднейших свидетельствах у него есть имя, Taillefer; у Gaimar'a[11*] он junglere, но hardiz et noble vassal[b]; у Wace[12*] он поет песню о Ронсевале, он рыцарь, как в Нибелунгах Volker – spilman и edel herre[13*].

Жонглёры-шпильманы стали проходить в люди; тем не менее печать происхождения долго лежала на сословии. Когда на Западе иные из них стали петь кантилены и chansons de geste и христианские легенды, церковь отличила их от тех их родичей, которые продолжали паясничать и москолудить. К ним духовная и светская власть относилась сурово, как в Византии к скиникам[14*]; их отлучали от причастия, отказывали в предсмертном напутствовании, лишали права наследства[3]. Такое отношение церкви понятно: она не любила ничего мирского, веселье отводило от спасения, было язычеством, своим или чужим – все равно. Непонятнее, на первый взгляд, отношение общества: потешников, певцов звали, слушали охотно, кормили их и одевали, за угощение и подарки они отплачивали хвалой (guot durch êre nemen), их злоязычия (diu scelta) боялись, славословие покупали – и вместе с тем юридически они были бесправны; у них нет права собственности, наследства, за их жизнь полагается призрачная пеня; они – безродные: бог дал попа, а черт скомороха; они же кичливо вели свое происхождение от царя Давида, изобретшего под Троей игру на арфе

[a] Доблестные подвиги и войны предков (*лат.*).

[b] Жонглер, но смелый и благородный вассал (*старофранц.*).

(Salman und Morolf[15]*). Как немецкого шпильмана садили на конец стола, так на пирах у Владимира скоморохам место скоморошеское, «на той печке на муравленой», «на печке на земленыя» и т. п.[4]; с этого-то непочетного места переводит князь Добрыню, «удалого скоморошину», за дубов стол, предоставляя ему выбор трех мест «любимых», либо «золот стул»[5].

Мы далеки от почета, который окружал полноправного родового, дружинного певца. С моей точки зрения, это положение жонглёров объясняется их генезисом. Народный певец вышел из обрядовой связи и бродил на стороне. Он помнит заговоры, магические действа и пользуется ими на свой страх; его зовут и боятся, как знахаря. Он поет, и потешает, и побирается; пристает к тем, кто его кормит, льстит и бранит, кого попало, смотря по обстоятельствам и кошельку. Он делает, ничего не делая, у него профессия без профессии; его не уважают, не признают за ним прав, гнушаются им и продолжают к нему обращаться. Он не обеспечен тем групповым выделением, которое создало дружинного певца и феодальную эпику.

Несколько фактов выяснят этот взгляд. Выше мы привели параллель между общественным положением греческих актеров и бесправностью индийских и китайских, указав на причины этого различия. Африканские народные певцы бесправны и по тем же поводам: они являются на общественных, обрядовых празднествах (обрезания, похоронах), сопровождают войско в набегах, ободряя его песнями, служат разведчиками, состоят при королях и властных людях; если они не достаточно вознаграждены – ходят по окрестным деревням, хуля тех, кого восхваляли. Они богатеют от подачек, а вместе с тем к ним относятся с презрением. Примером послужат суданские гриоты и гриотки. Это народные певцы и певицы, скоморохи и паясы, играющие на там-тамах, официальные льстецы, умеющие сложить похвальное слово и получить за него мзду. Их зовут к себе на потеху, князьки и вожди держат их при себе в качестве буффонов и музыкантов, и они славят их с чисто восточной невоздержностью. Их кормилец непременно взыскан Дугой, мифической птицей о восьми крыльях, от полета которой дрожит земля, которая излюбила только храбрых, вождей, гнушаясь остальными. Однажды гриот Diali-Koma является к Музо̀, властителю Сегу, и велит доложить о себе; ему говорят, что Музо̀ нельзя видеть. Он просит о том же проходившую гриотку: «Если ты гриот, то не в обычае докладывать о нем, гриот должен объявить о себе сам», – отвечает она. И Diali-Koma берется за гитару и наигрывает Дуга: «Сын Makaro, я слышал о тебе на западе, слышал, что исход войны благополучен для тебя; слышал, что ты никогда не показываешь тыла врагу, никогда не берешь в жены дочь труса, что все женщины свободного состояния томятся желанием быть твоими супругами. Ты храбр и всегда благополучен на войне; богат тот человек, которому улыбнулось в ней счастье. Я пою Дугу, ибо во всем Diamanka-Dougou тебе одному дано быть его властелином».

При дворе Mademba'ы, властителя Sansanding'а, два гриота встретили французских путешественников речитативом воинственного содер-

жания, перешедшим в панегирик. Внезапно один из них подскочил к ним и, протянув кулаки, с свирепым выражением глаз, почти выходивших из орбит, обратился к старшему с страстною, взволнованною речью: – Ты всех сильнее! Больше, храбрее всех! Ты властелин пушки и скорострельных ружей! Ты победитель Omssebougou, Segou – и т. д. И он яростно набросился на товарища, точно готов был разорвать его: – Ты говоришь, что это неправда? Повтори-ка, что это не так, повтори! – «Да, это правда, – отвечал тот, – таково было желание богов: он всех сильнее, он победитель Segou – и т. д. В таком чередовании, поддержанный возгласами толпы, развивался далее этот импровизованный панегирик. Вечером Мадемба устроил для гостей торжественный там-там и показал одну из своих гриоток, древнюю сухопарую старуху, с морщинистым лицом, исполосованным ударами. Это моя «военная» гриотка, объяснил он, она ободряет моих воинов в дни битвы, снова ведет в дело слабеющих, бьется, как мужчина, убивает без жалости, любит бойню и приканчивает побежденных. Я сам был свидетелем, как она водила людей на приступ, первая взбиралась на стены, снимала головы ударом сабли. Церемония там-там – одна из тех мимических плясок, с образцами которой мы уже знакомы. Вначале пляшут девушки, разделившись на две группы, то набегая друг на друга с угрожающими жестами, то расходясь под такт музыки и хлопанье в ладоши. Их сменяют мужчины: они подражают движениям войны, подстерегают, выслеживают, бросают вызов, обращаются в бегство, стреляют друг другу в упор; когда к ним возвращаются женщины, действо меняется; песенный и музыкальный аккомпанемент становится нежнее, сладострастнее: мимируют любовные сцены, быстро принимающие нескромный, обсценный характер, заражающий толпу. Затем настает второй акт действа; в его центре гриотка «войны»; мужчины строятся в два ряда, которые ходят и вьются вокруг нее, то удаляясь, то сходясь тесным кругом, запирая ее; вся эта группа движется на слушателей и зрителей; все возбуждены; раздается дикий вопль, и настает очередь гриотки. В ее руке кинжал, наполненный каким-то составом, цвета крови; брызги летят, когда она машет руками. Она начинает тихо, постепенно приходя в волнение, гипнотизируя себя и других: говорит о том, как снаряжаются к бою, как весело блестят на солнце сабли; славит светлооких витязей, упивается картиной битвы, разгрома и резни, не знающей пощады, победы, не знающей сострадания. В толпе раздаются вопли, проклятия, точно слово деется на виду, реально. Когда гриотка кончила словами хвалы и пожеланиями Мадембе, она упала в изнеможении на руки окружавших ее женщин.

Гриоты прославляют военные подвиги, победы, хвалятся некоторыми из своих, оказавшими храбрость, но не живут общей народной жизнью, где все дело в физической силе, в презрении опасностей, и трусость считается постыдной. Их слушают, но презирают; они вхожи в дома, но обычай поставил их вне закона: они не могут рассчитывать на успокоение в другой жизни, и их лишают погребения; хоронят в дуплистых баобабах, где их пожирают шакалы. Туземцы считают их порождением дья-

вола, и сами гриоты убеждены, что созданы исключительно для того, чтоб веселиться, петь и веселить других. Они веруют, что по смерти они пребудут в покое до Страшного суда и снова вернутся на землю, чтобы зажить по-прежнему. Все дело в том только, чтобы не дать дьяволу поглотить душу гриота; и вот, когда он скончался, другие собираются вокруг его тела, и девушки, вооруженные копьями, голосят в течение всей ночи, чтобы удалить нечистого, который сторожит выход души. Сами гриоты пошли от чёрта. Об этом рассказывается такая легенда: как-то раз чёрт обратился в человека, его узнали и бросили в море. Рыба проглотила его частицу, рыбу съел рыбак, и злой дух тотчас же вселился в него. Рыбака побили камнями, но чёрт переселился в другого человека, и так несколько раз, пока люди не махнули рукой, оставив в живых последнего из бесноватых. От этого-то бесноватого и пошли гриоты.

Мы привели примеры профессиональных певцов, результат групповых выделений: певцов дружинных, в среде которых творится старая эпика, и тех, которые, выйдя из обряда, унесли с собою в народ наследие сказа, лицедейства и знахарства, – певцов бродячих, приобщившихся в Европе к движению феодализма, оставшихся в других случаях за чертой дальнейшего развития. Культовой певец, ставший с ними рядом, еще не был нами затронут. Народная поэзия Пенджаба дает примеры. Я оставлю в стороне народных случайных певцов-сказителей, рассказывающих в кружке приятелей и ближних местные легенды и сказки. Вся остальная область носителей поэзии делится на три профессиональные группы. В религиозную, культовую группу входит знаток священных индусских преданий, сказывающий и частью представляющий со своей труппой полурелигиозные стихотворные пьесы, известные под названием Swâng'ов. Его призывают, разумеется, за воздаяние, во время определенных годовых празднеств: весной к Holî, осенью к Daskhrâ. К той же категории принадлежит и святоша, поклонник того или другого индусского или мусульманского угодника: он поет в честь их легенды на празднествах, собирая подаяние на их святилища. Следует другая группа певцов, напоминающих родовых и дружинных, тип древних bharata, спустившихся к уровню гриотов; они пристроились к магнатам, поют на темы народных преданий, песни о боевых подвигах, знают родословную и семейную историю местного властителя, которого, однако, меняют и которому изменяют по обстоятельствам. Почетом они не пользуются; типические представители служебного люда при дворе индийского князька. Наконец, третья профессиональная группа: балладный певец (mîrâsâ), который аккомпанирует танцовщицам и поет за вознаграждение на свадьбах и других подобных торжествах; в его репертуар входят и народные предания и рассказы самого нескромного свойства. Особо стоит певец из обездоленных каст Индии, поющий на торжествах для своих же родичей, то подражая брахманскому swâng'у, то долговязо пересказывая какую-нибудь легенду языком, понятным его слушателям, подхватывая ее у профессионального певца, либо выбирая подходящую к предмету торжества или местного культа.

Все три категории профессиональных певцов мы встречаем и в древней Ирландии, но упроченные в систему, устроенные корпоративно. Прежде всего друиды, сведения о которых на кельтской почве Западной Европы восходят к III и IV векам до н. э. Они – хранители религиозно-культурного предания, вероятно, вынесенного ими из Британии; памятников их литературы не сохранилось: об ирландских друидах известно, что они не излагали письменно своего учения. В Ирландии они были прорицателями, знахарями, врачами, жрецами, наставниками; освобождены были от военной службы и окружены большим почетом; друид шел рядом с королем, во главе общества. За ними филы, то есть провидящие, отвечающие вещунам Диодора Сицилийского, страбоновским οὐάτεις[a] и euhages Тимогена, сохранившегося в переводе Аммиана Марцеллина. Они вещуны, заклинатели, но, главное, рассказчики, сказывают и поют под звуки crott'ы (арфы), переплетая рассказ стихами о бранных подвигах и любви, празднествах и странствованиях. Они диаскевасты ирландской эпической литературы, древнейшие записи которой восходят к VII веку, веку особого процветания филов. Они творят ее и берегут предание школы, законы композиции; их иерархия построена на знании большего или меньшего числа рассказов, scêl (от 350 до 7); смотря по тому они и распределяются по разным классам (их насчитывают различно: 10, 11 и 7) и пользуются неодинаковыми правами, например, относительно количества свиты, места, куска за царским столом и т. п. Когда с водворением христианства значение друида поблекло, его место за царской трапезой занял священник, но непосредственно за ним сидит ollam, королевский фил, старший в иерархии. Представители светского знания и предания, филы остались, и их ореол лишь немного потерял от своего прежнего блеска.

Ниже их стояли в Ирландии и вообще у древних кельтов барды. Это певцы низменного типа, полуученые, не соблюдающие традиционных приемов поэзии филов, не прошедшие их школы, поющие от себя, как подскажет фантазия. Мы уже знаем, какие исторические события выдвинули их на первый план в Уэльсе.

Барды – это балладные певцы Пенджаба, бродячие, не приуроченные певцы, предположенные нами в основе того синкретического типа, который называется жонглёром. Филы – это дружинные певцы: развитие дружинной эпики, заторможенное на германской почве, нашло в Ирландии особые условия, которые позволили ей сложиться и досказаться до конца, до обширной циклизации, до эпопеи. Условия эти: жизненность дружинного быта, с одной стороны, с другой – грамотность и образовательные начала ирландской культуры, с привнесенными в нее латинскими и греческими элементами, которые сделали ирландцев сеятелями первого в Европе, классического возрождения. Дружинный быт поддерживал традиции подвига и песни, схемы и стилистика песни попали в оборот школы и нашли в ней более устойчивые формы; я уже сказал

[a] Пророки (*греч.*).

о поэтике скальдов; народно-песенная традиция получила школьный колорит, ее не перенимали, а ей учились. Песня, сказание становятся не только объектом памяти, но и объектом науки, изучения. Сличите легенду о происхождении гриотов, о скоморохе, как создании чёрта, со следующей ирландской о том, откуда пошли филы: у бога Dagdé, властителя высшей науки, была дочь Brigit, вышедшая за Bress'а, сына Elatha'ы, что означает: знание литературной композиции. У них три сына, боги искусств, сообща родившие Icne = Мудрость; у него последовательное потомство: Знание, Великая Рассудительность, Великая Наука, Размышление, Великое Просвещение, Искусство, которое и было отцом первого фила. Оно не всякому дается; не из всякого певца выходит поэт; традиционная, профессиональная песня уже вызвала эгоистическое сознание, что песенное слово – сила; теперь явится сознание, что она приобретается трудом и искусством; один из этапов на пути к пониманию песенного акта как личного, поэтического. Когда это сознание явилось, оно действует заразительно, ускоряя процесс такого же перехода в границах своего влияния. Поэзия северных скальдов, сменившая древних pulir, сложилась, по мнению Бугге[16*], по образцам ирландской, и мы, может быть, еще не достаточно взвесили, насколько классические примеры повлияли на выделение художественной лирики из средневековой народной и профессиональной песни. Когда средневековым людям раскрылись впервые чудеса античной поэзии, и они бросились подражать ей на ее же языке, – материальный труд усвоения и воспроизведения естественно перенесся для них на свойство поэтического акта: поэзия, искусство – это труд, плод томительных ночных бдений, школы. На ее-то плечах вырос из жонглёра, смеси мима и народного певца, личный поэт – трувер.

Названия поэта лишь мало освещают намеченный нами переход от унаследованной песни к личной, от певца к поэту; древние названия могли исчезать, но заменялись ли они новыми в уровень с изменившимся пониманием или обновлялось в ином освещении какое-нибудь старое, до тех пор не бывшее в ходу? Скальд, например, означает просто рассказчика (√ σεπ, sec в ἔννεπε, inquam; ирланд. scêl = рассказ); со времени Гесиода и Пиндара ἀοιδός = певец уступил место поэту, ποιητής, но это слово относится собственно к складу, внешнему построению песни, что не исключает элементов унаследованной песни и могло сложиться в ее пределах. Поэт (ποιέω от √ k^3ei, k^3oi: наслаивать, образовать, формовать), собственно, строитель, формовщик – своей или чужой песни, как рапсод их спевает, собственно сшивает (ῥάπτειν ἀοιδὴν): образ, родственный гомеровскому μύθους ὑφαίνειν (II, III, 212)[a], финскому säistäja (сплетающий, вьющий песню – о втором певце, подхватывающем песню главного, старшего), малорусскому: «се нова пісня чтеться». Так и в Ведах о песне говорится, что она строится: англос. scôp, староверхненем. scoph = poeta (сл. scoph – острота, ludibrium, scophsanc = poesis, scophliod[b] = carmina rustica et

[a] Ткать рассказы (*греч.*).

[b] Пение скопа, песня скопа (*древневерхненем.*).

inepta[a]) едва ли от scaffan, но староверхненемецкое hleodarsezzeo = тот, кто устраивает, ставит, упорядочивает звук, песню, снова возвращает нас к тому же техническому представлению. Интересны с точки зрения синкретизма глоссы к этому слову: ariolus, zouprari: знахарь, кудесник, и cervulus = олень; первая указывает на одну из специальностей средневековых шпильманов[6], вторая имеет в виду маску западного святочного обихода[7].

Иначе сложение песни выражается образом кования: в старосеверном языке liodarsmidr, galdra-smidr = ковач песен; финский laulaja = певец и знахарь, но Вейнемейнен – ковач песен, и в том же значении употребляется laudaseppä, ranoseppä. С средневековыми трубадурами и труверами мы уже соединяем представление о личном певце, но специальное значение trobar, trover указывает лишь на музыкальный лад, мелодию, тон, греч. τρόπος[b], как немецкое Dichter, латинское dictator (от dictare)[c], на наследие и образцы латинской школы.

Слова переживали, возникали и обновлялись на путях развития, и значение перерастало этимологию.

II

Обособление понятия поэзии от песни совершилось по тем же путям, по каким певец проходил от обрядового и хорового строя к профессии и самосознанию личного творчества.

а) В начале: песня – сказ – действо – пляска: греческое ἀοιδός = ἀοιδός от ἀοείδω = ἀείδω[d] от √ vad = говорить, кликать, петь; латинское vates от √ ga, gā, gva, va: петь; но немецкое leich (род песни в неравномерных строфах) связано с понятием движения, игры, пляски: готское laikr = χορός, сев. leikr = бой, но в норв. пляска и сопровождающая ее музыка; это бросает свет на орхестический элемент hîleich и charaleich = брачной и похоронной плясовой песни. Spil объединяло различные движения, пляску с музыкой и пением; оттуда spilman; немецкое Lied, старогерм. 1еúром (из leúto-m) объясняют, как «разрешение сплетений» при (хоровой) пляске, либо как «отдел, отрез», что указывало бы на строфический строй и на чередование в хоре; литовск. daina – народная песня светского содержания, былина, но латышское diet: плясать, прыгать, chorum ducere[e] dei-ja: пляска, хороводная пляска, dei-ni-tis = плясун; греческие μολπή и μελπεσταί означают не только пение, но и пляску и, вообще, всякое грациозное движение в игре; у якутов одно и то же слово обнимает понятие песни и боя, состязания. В семитических языках общее название для песни восходит к √ sch(s)-v(j)-r с первоначальным значением: разъединять, собирать, со-

[a] Песни деревенские и нескладные (*лат.*).

[b] Певец, петь (*греч.*).

[c] Поэт, прорицатель (*лат.*).

[d] Хор (хоровод) (*греч.*).

[e] Вести хоровод (*лат.*).

поставлять, colligere; сура в классическом арабском языке означает ряд камней, собранных, сложенных вместе, стену; впоследствии: песню, отдел религиозного кодекса; в сирийском: каменную стену и хоровод.

b) В других обозначениях песни-сказа сохранились следы ее древнего прикрепления к обрядовому акту, именно к акту заговора, заклинания, гадания. Таковы основные понятия реального и даже материального свойства, соединенные с германскими: spel, runa, siggvan.

Готское siggwan = legere, собирать, староверхненемецкое, старосаксонское, старофранкское lesan, северное lesa = colligere, legere[a]; староанглийское raêdan = conjicere, legere[b] – все эти глаголы относятся к акту обрядового гадания и волхвования по биркам и гадальным палочкам, которые бросали, собирали и толковали, заключая по их сочетанию о воле богов (conjicere и conjectura), о будущем; греческое ὀμφὴ, этимологически тождественное с готским siggwan, северным syngja, немецким singen, означает, собственно, пророческое изречение[8]. Материальный акт собирания, siggwan, перенесен был на изречение, на сопровождавшую обряд песенную формулу или сказ; оттуда новое значение singen, syngja: петь; на переходную степень указывает северное: lesa söng – петь, в сущности, собирать песню.

Гадали по биркам, резам, ex assulis ligneis cultro elaboratis[c], говорится о древних финнах; это тацитовские surculi[d] (Germ. 10): Virgam frugiferae arbori decisam in surculos amputant eosque notis quibusdam super candidam vestem temere ac fortuito spargunt. Mox, si publice consul(t)etur, sacerdos civitatis, sin privatim, ipse pater familiae precatus deos coelumque suspiciens ter singulos tollit, sublatos secundum impressam ante notam interpretatur[17*]. Это толкование выражалось в заповедной формуле, название которой могло перейти на гадальние бирки с резами, notae, как это совершилось впоследствии на севере, когда захожей рунической азбуке присвоено было обозначение, указывающее на сказ, совещание, таинственное нашептывание или напевание: готское runa = μυστὴριον, συμβούλιον, βουλή[e]; староверхненемецкое rûna, garûni – mysterium, rûnen, rûnazan = шептать; старосаксонское rûna = совещание, беседа; староанглийское rûn = тайна, rûnian = шептать; старосеверное rûn = тайна, беседа; rûni – собеседник, советник, приятель. Значение финского runo = песня, заимствованного у северных соседей, может и не принадлежать к обобщениям вроде siggwan = петь, а указывает на древний характер исполнения, забытый в германских вариантах слова.

Сходное развитие, но еще более разнообразное по результатам, привязывается к германскому spel. И здесь, как полагают (Schröder), оно пошло от гадальной бирки, дощечки: готское spilda, северное speld, spjáld=

---

[a] Собирать, читать (*лат.*).

[b] Угадывать (гадать), читать (*лат.*).

[c] По деревянным палочкам, выструганным ножом (*лат.*).

[d] Черенки (*лат.*).

[e] Тайна, совет (*греч.*).

πινακίδιον, πλάξ[a]; староанглийское speld: лучина, осколок; средневерхненемецкое spelte: отрубок дерева. Их так же бросали, как тацитовские surculi, и собирали, складывали, толковали; таково значение английского spell: читать по складам, французского (с германского) espeler, épeler, со старым добавочным значением: объяснять; в голландском: читать по складам, собирать их и – объяснять, толковать; может быть, и современное значение этого слова: вещать, предсказывать относится к переживанию обрядового акта; с староанглийским anspell: conjectura[b].

В кругу обрядового акта удерживает нас Шекспир, открывая и новые точки зрения: у него spell – магическое действо, формула волшебства, чары, и это значение, очевидно, древнее, удержалось в языке, поддержанное северными параллелями: северное spjall = слово, изречение, речь; spjálli – собеседник, вестник, но féspjöll spaklig ясно указывает на обрядовую, заговорную или гадальную формулу: мудрые чары. Обобщение вышло от этого понятия к значению речи, беседы; в других случаях оно издавна развилось при словах, видимо стоящих вне материальных условий обряда: северное Ijöd = Lied в старом языке преимущественно песни чар; galdr от gala = петь – заговорная, знахарская формула, ведовство; слав. баӏати не только μυθεύεσθαι, fabulari, но и incantare[c].

Остальные германские отражения spel'я стоят уже на точке зрения обобщения: удержалась память о сказе, она то и подвергалась различным изменениям. В староверхненемецком spel = речь, рассказ, парабола, басня; bîspel = parabola; spellunga = tragoediae; wârspello у Тациана = propheta. В среднеанглийском spel = рассказ, поучение, небольшая повесть; говорится и о сказывании Отче наш. В средневерхненемецком spelen – рассказывать, беседовать, spel – рассказ, сказка, болтовня, сплетня, позднее литературный род, рассказ наставительного содержания: bispel, с XVI века Beispiel.

Не к литературному роду, а к формам скоморошьего и певческого сказа приводит нас история другого слова: гот. hlauts = κλῆρος[d], англос. hlot, сев. hlutr, древневерхненем. lôz, жребий. На севере гадающие намечали, надрезали свои жеребьи (skera, marka hluti), бросали их в полу платья, вынимало их третье лицо. Hlutir звались также талисманы, изображавшие обыкновенно человеческие фигуры, их носили на себе, и с ними соединена была идея судьбы, доли: чей hlutr куда попадет, там быть и его хозяину. Оба значения: вещания по жеребьевым палочкам и талисмана отразились, быть может, в кобольдах немецких скоморохов, которых они показывали из под-плаща, чтобы рассмешить зрителей (Hugo von Trimberg, Renner 5065), и в их loterholz'e: он служил им для каких-то шутовских или знахарских проделок, может быть, для сказыва-

[a] Дощечка, таблица (*греч.*).

[b] Толкование (*лат.*).

[c] Говорить (рассказывать) (*греч., лат.*), колдовать (*лат.*).

[d] Жребий (*греч.*).

ния? Böckel сравнивает с ним бирки слепых певцов в Бретани, по нарезам которых они припоминают порядок изложения, и представляет себе таковой же роль ῥάβδος'а, жезла, отличительного признака рапсодов[9]. К традиционному слепцу Гомера шло бы такое именно представление, поддержанное Пиндаром (Pind. Isth. III, 55: Ὅμηρος κατὰ ῥάβδον ἔφρασεν[a]), но не все же рапсоды были слепцами, и значение певческого жезла было, очевидно, другое. Музы вручили лавровую ветвь-жезл Гесиоду (Theogon., в начале); при пении застольных сколий такая ветка переходила из рук одного певца к другому; так мог чередоваться и ῥάβδος при амёбейном исполнении эпических песен.

Runa, spei, siggwan, loterholz привели нас к обрядовому моменту гаданья; северное сказание о происхождении напитка, сообщавшего поэтический дар, привязывается, по моему мнению, к другому обрядовому же акту: родового замирения, виры, которую распивают сообща. Легенда наслоилась посторонними чертами, но основные черты носят следы определенного бытового происхождения. Рассказывается, что после долгой распри асы и ваны заключили между собою мир; закрепился он образно, как смешением крови совершалось и совершается еще принятие в род и союз побратимства[19]*. Враждовавшие приступили к одному сосуду и смешали в нем свою слюну, из которой и сотворили Kvâsir'а, мудрейшего и разумнейшего из всех созданий. Он далеко ходил по свету, наставлял людей, пока два дверга, Fialar и Galar, не убили его. Его кровь они спустили в два сосуда, Bodn и Sôn, и котел Odhroerir, примешали туда меду: вышел драгоценный напиток-мед, сообщавший каждому, кто его отведал, дар поэзии и мудрости. Великан Suttungr принудил двергов отдать ему этот мед, как виру за убийство его отца, скрыл его в Hnitbjörg'е, а хранительницей поставил дочь свою, Gunnlöd. Один проник в гору, приняв образ змеи (червя?), и провел три ночи с девушкой, которая обещала ему за то три глотка меду; в три приема он опорожнил все три сосуда и пустился в обратный путь в образе орла. Суттунг погнался за ним, также обернувшись орлом, но Один раньше его добрался до Асгарда, где извергнул из себя напиток в сосуды, подставленные асами. Мед он даровал асам и поэтам; оттуда разнообразные наименования поэзии, дара песни: кровь Квасира, изобретение (fundr), напиток Одина, волна Bodn'а, кубок (fyllr) Sôn'а, словесное семя Sôn'а (ordasad Sónar).

Начало рассказа переносит нас на почву древнего обряда: справляется мировая смешением слюны и крови (сюда относится кровь Квасира), причем участвующие пили и пели. Kvásir (заимствованное слово?) относится, вероятно, к √ късс: квасить, заквашивать; слюна и мед играют ту же роль, как в финской руне об изобретении пива. Песня вызвана хмельным напитком, и тем и другим закреплялось обрядовое действо замирения. Перед нами все моменты, сошедшиеся в образовании мифа о происхождении меда и песни; некоторые из собственных имен указывают на каждый из них в отдельности. Напомним еще Bodn = бочка (по ино-

[a] Гомер сказывал по жезлу (*греч.*).

му объяснению: oblatio[a]), Són, название другого сосуда =вира, примирение, reconciliatio. Старосеверный обряд виры (sónar-blót) совершался в навечерии рождества: закалывался вепрь (sónar-göltr), на его гриву возлагали руки и произносили клятвы за кубком Bragi (bragarfull); при этом гадали, вероятно, по кускам свернувшейся крови; оттуда другое значение sónar-blot: пророчество. Кубок Bragi пили и при других обрядовых действах: на похоронах, свадьбах; brag, дар Одина скальдам, – поэзия; мы увидим, как обособился со временем и особый бог поэзии – Bragi.

с) Обрядовая песнь не творится, она – унаследованное знание; вещий певец, собственно, знающий: церковнославянское въштъ – peritus[b], въдь – saga (словинская vešča – то же), церковнославянская (сербская) въштица – maga; сл. еще одну из этимологии, предложенных к vates: √ vat = знать, примечать, понимать. Песня – знание, а знание – сила: заговор обрядового певца, жреца, принуждает богов проявить себя, подействовать; он властен над ними, его мановению повинуется природа. Таково действие ведийского гимна на божество, позднее молитва буддийского риши; до крайности доведено это воззрение в индийском представлении, что жрец древнее мира, и что мир создан культом, как и друиды утверждали о себе, что они сотворили небо и землю и море, солнце и луну. Первые пять из индийских мелодия (Rangs, Rangenes) вышли из головы бога Mahades, их исполнение вызывало ночь и дождь, наводнение и пожар и т. п.

С греческими легендами мы переходим на менее зыбкую почву: сказания об Амфионе, под песню которого камни сами собой складывались в стену, об Орфее, за которым следовали скалы и деревья и дикие звери, о Марсе и орле Зевса, усыпленных звуками кифары, – вводят нас в многочисленный ряд сказаний о влиянии песни, музыки, в которых старые представления об их волшебном, неотразимом влиянии, напоминающем силу заговора, чередуются с эстетическими, порой переходя в комический шарж. Antoninus Liberalis так рассказывает, следуя Никандру[20*], о прении муз с дочерьми Пиэрия[21*] на Геликоне: при пении муз остановились небо и звезды, моря и реки; сам Геликон, исполненный веселья, вырос в небо, пока не остановил его, по повелению Посейдона, Пегас, ударив копытом в его вершину. В староирландской поэме об убийстве сыновей Usnech'a, когда играл Noïsé, коровы и женщины давали втрое более молока; все слышавшие его испытывали невыразимое наслаждение[22*]. Иное действие арфы Dagdé (в поэме о битве при Moytura[23*]); у нее было два названия: дуб о двух голосах и рука о четырех напевах; сорвавшись со стены, причем она убила девять человек, она поместилась в руке Dagdé, и он сыграл три мелодии, что отличает искусного игрока: мелодии жалобы, смеха и сна; от первой заплакали жены, от второй засмеялись жены и молодые люди, под третью все заснули.

---

[a] Приношение (*лат.*).

[b] Сведущий (*лат.*).

Песня Горанта в «Кудруне»[24*] действует волшебно на больных и здоровых, кто заслышит ее, притихает, и звери, и змеи, и рыбы:

389. Die tier in dem Walde ir weide liezen stên,
Die würme, die dâ solten in dem grase gên,
Die vische die dâ solten in dem wâge vliezen,
Die liezen ir geverte...

Песня Горанта стала типической, когда говорили о волшебном влиянии песни, называли ее. Ее мелодию играет Bósi в саге его имени[25*]: у него похитили его невесту, и он является с товарищами на брачный пир, переодетый, приняв имя Сигурда, и играет перед королем и молодыми. «Когда принесли заздравный кубок, он ударил по струнам, и все сказали, что подобного ему (игрока) нет и не бывало. „Это что, только начало!“ – говорит он, а король просит его постараться. Принесли кубок, посвященный Тору; Сигурд изменил темп, и зашевелилось все, что не было прикреплено, ножи, и блюда, и все, чего не держали; многие повскакали со своих мест и принялись плясать по покою; так шло долго. Затем явился кубок, посвященный всем асам. Сигурд опять взял другой темп и заиграл так громко, что эхо отдалось в зале; все, что были там, поднялись, кроме молодого, молодой и короля, и начался пляс по всей палате; и это долго длилось. Спросил король Сигурда, знает ли он и другие наигрыши; он ответил, что осталось еще несколько, небольших, и велел всем наперед отдохнуть. Уселись и стали пить. Сыграл он „волшебный наигрыш“ (Gýgjarslag), „усыпляющий“ (Drömbud) наигрыш и напев Горанта (Hjarrandahljöd). Когда принесли кубок Одина, Сигурд раскрыл арфу; она была так велика, что в ней мог бы выпрямиться человек, точно вся из золота; достал он оттуда белые, отороченные золотом перчатки, заиграл наигрыш, что зовется Faldafeykir (faldr – чепец), и чепцы полетели с голов женщин и унеслись под потолок; женщины и мужчины повскакали, и не было вещи, которая осталась бы на месте. А когда миновал этот кубок и принесли тот, что посвящен Фрее, – его надо было пить последним, – Сигурд ударил по струне, что натянута поперек других, и велел королю изготовиться к Rammarslag, „сильному наигрышу“. И король тотчас вскочил, с ним жених и невеста, и никто не плясал так бойко, как они». Этим и пользуются товарищи Сигурда, чтобы похитить невесту.

Кто не вспомнит по этому поводу пляску морского царя, когда играет Садко (Рыбник. I, 369; Кир. V, 39), волшебное действие гуслей-самогудов в народных сказках, сангульдана в бытовой сценке медвежьего праздника? Боси играет на свадьбе своей жены, как Добрыня скоморох; у Боси несколько чудесных, но и страшных мелодий; у Дагде их три. В «Кудруне» Горант завлекает красавицу песней, и говорится о трех «тонцах», drî doene; у Добрыни три наигрыша[10]; наиболее поэтическую параллель представляет следующая якутская:

«Есть три песни, выросшие из одного корня, точно три ветви одного дерева. Есть ветвь человеческой души, ветвь человеческого бога и песня

дьявольского дыхания. От последней-то и сохнут деревья». Когда пел якутский певец Артамон, с женщинами случались истерики, мужчины, очарованные, ослабевшие, не могли уйти, точно маленькие дети. От его пения сохли деревья и люди теряли рассудок, сказывало предание. «Есть песни до того волшебные, говорится в другом афоризме, что ими нарушается порядок... Хороший певец лучших своих песен не поет друзьям, людям, которых любит. Эти песни вносят в жизнь разлад». Хороший певец не может не петь, у него всегда на душе песня; если ему не петь – мысли у него путаются, в груди томит, все что-то не клеится; запоет – растревожит духов. И он бывает несчастлив, платится за свою «силу» счастьем.

Богато развит этот мотив в финской народной поэзии, пробегая все стадии развития: от космического влияния песни до сентиментально-психологического. Первое могло быть когда-то объектом верования, теперь оно пережигается в формулах стиля. «Когда пел мой отец, – говорится в одной песне, – пот капал с волос, поля колебались в своих межах, земля дрожала в своих членах; солнце и месяц останавливались, чтобы послушать Випунена, созвездие Колесницы, чтобы у него поучиться, воды и волны замедляли свой бег».

Вейнемейнен усыпляет своей игрой народ Похьолы, Вейнемейнен, демиург финских верований, создатель песни, творец кантеле. Когда он сделал его из зубов щуки с струнами из конского волоса Хиизи, никто не был в состоянии сыграть на нем, как следует, один лишь Вейнемейнен. «Расправив персты и усевшись на скале, старый, мудрый Вейнемейнен положил гусли себе на колени и сказал: „Пусть всякий, кто не слыхал старых рун, придет теперь их послушать“. Заиграл старый Вейнемейнен, и чудесно зазвучали струны под его искусными перстами. Раздались нежные серебристые звуки и понеслись далеко по окрестности. Это была такая песнь радости и веселья, что ни одно живое существо не могло удержаться, чтобы не поспешить послушать божественного певца. Перепрыгивая с места на место, белки спешили туда, где раздавалась песня; бежали горностаи, лоси и рыси, проснулся в болоте волк, поднялся с песчаного бора медведь и вскарабкался на самую вершину ели, чтобы не пропустить ни одного звука. Сам Тапио, покровитель лесов, в сопровождении остальных лесовиков, взобрался на гору послушать нежной мелодии, а хозяйка лесов, в синих чулках и башмаках, перевязанных красными шнурками, задумчиво облокотилась о березу. Быстро рассекая воздух крыльями, летели со всех сторон птицы. Услышал те звуки орел и понесся в ту сторону, покинув в гнезде своих птенцов. Стрелою спустился из-за облаков ястреб. Лебеди и утки снялись со своих мест и полетели туда, где раздавались чудесные звуки; зяблики, жаворонки, чижи и все остальные певцы лесов весело щебетали и запели вокруг Вейнемейнена, а иные даже уселись на его плечи. Даже Луоннетарет, девы воздуха, сидя на краю радуги, заслушались этих дивных песен. Куутар, дочь месяца, и Пейветер, дочь солнца, сидели на краю облака за золотой и серебряной пряжей, но лишь только услышали чудесный звон кантеле, заслушались и выронили из рук челноки. К берегу подплывают тюлени, щуки, лещи, сиги

и другие рыбы, чтобы послушать чудесной песни. Показался на поверхности вод Ахто, царь морской, с бородой из тростника, и, заслушавшись тех звуков, проговорил: „Никогда не приходилось мне слышать таких рун, какие поет Вейнемейнен“. Русалки, расчесывавшие свои прекрасные волосы, заслышав чудные звуки, в изумлении выронили из рук гребни и стали подплывать ближе к берегу. Даже мать вод, показавшись несколько раз над волнами, облокотилась наконец на выступавшую из воды скалу и, заслушавшись, позабылась. Так два дня играл Вейнемейнен; не только юноши, дети и женщины, глубоко тронутые его песнями, плакали от умиления, но даже старики, мужи и храбрые витязи не могли удержаться от слез. Обильные слезы текли из глаз Вейнемейнена, скатываясь крупными, тяжелыми каплями со щек на густую бороду, с бороды на широкую грудь, с груди на могучие колена, с колен на ноги; покатились к берегу и канули на морское дно. Там они обратились в жемчужины, которые достает со дна синекрылая утка».

Текст приведен по «Калевале», составленной Лёнротом, а известно, что он понимал роль диасковаста, как понимает ее народный певец: кое-что могло быть прибавлено из материала народной же песни, кое-что додумано, как, например, эпизод о слезах-жемчужинах. Эстонские песни о происхождении песни и Kannel – кантеле не испытали такого претворения. Они говорят, что для Kannel употреблена была челюсть гигантского лосося, зубы щуки как колки, волосы молодой девушки как струны. По одному преданию Wainemuine (Вейнемейнен) спустился на соборную гору (около Дерпта), где все твари ждали его, чтобы поучиться «праздничному языку», то есть песне. Водворилась тишина, все обратилось в слух. Но не все существа одинаково усвоили это пение: деревья подметили лишь шум от веяния, при котором нисходит божественный герой, и стали издавать только шелест; река Эмбах научилась журчать; ветер издавал резкие звуки, из зверей – одних поразил скрип колков, других – звон струн; певчие птички, особенно соловей и жаворонок, переняли прелюдию; всех меньше получили на свою долю рыбы, высунувшие из воды голову только по уши, – они научились шевелить ртом и остались на век безгласными. Человек же усвоил себе все, оттого и песня его доходит до глубины души и жилища богов.

По другому преданию, записанному у псковских православных эстов, kannel устроил сам Jumal = бог; рассказ о том пристроился к обширному циклу дуалистических поверий о мироздании[11]. Будто Jumal и злой дух (Wana halb) стали спорить, кто из них раньше изобретет музыкальный инструмент. Jumal взял лист с дерева и чудно заиграл, тогда как Wana halb трудился несколько дней над деревянной дудкой. Стали спорить вторично: Jumal устроил kannel, Wana halb – рог; победа и на этот раз осталась на стороне Jumal'a. Оттого kannel – священный инструмент, имеющий силу изгонять злого духа.

Сила песни, которую иногда трудно отделить от чар мелодии, стала общим местом европейских баллад и сказок, дает им мотивы, служит развязке. В английской балладе Glasgerion о герое говорится, что он со-

вершил невиданное: звуками арфы выманил рыбу из воды, извлек воду из камня, молоко из девичьих грудей, что подломился мост, остановилась река и лев прислушался в восхищении. Так и в испанской песне: поет рыбак на палубе, и засыпают морские волны, ветер обратился в слух, рыбы тянутся из глубины, и с мачты внемлют птички.

Одно из обычных приурочений этого мотива – к любви: песня увлекает. В старофранцузском «Lai d'Ignaurès» герой влюбляет в себя своим пением двенадцать жен двенадцати бретонских рыцарей; в шведских балладах таким средством привлечения и соблазна пользуется морской демон Stromkarl; подобные мотивы встречаются в английской и голландской народных песнях. В немецкой разбойник песней выманивает царевну из замка, и она бежит с ним в темный лес; в французской так заманивают разбойники девушку на корабль. Либо чары песни и любви исходят от девушки: в старых датской и шведской балладах рыцаря Tynne увлекла на охоте Ulfva, дочь дверга, и привораживает его к себе звуками арфы: все в природе прислушивается в восхищении, звери и человек, растения и цветы; лесные звери не трогаются с места, птицы забыли свои песни, сизый сокол покоится на крыльях, рыба приостановилась, поля разукрасились цветами и все позеленело. Рыцарь пришпоривает коня, но конь не может тронуться, и Tynne сходит с него точно в чаду, очарованный, идет молить красавицу о любви. Недаром в средневековой Германии о чарующей мелодии скрипача говорили, что это лейх, песня эльфов, Albleich.

Порой такая песня раздается от лица узника: в немецкой он так поет, что птицы останавливаются в воздухе, дети засыпают в колыбели, а пажи королевы не могут сдвинуться с места, точно их околдовали. В испанско-португальском романсе «Reginaldo» навлек на себя опалу; мать просит его спеть ту самую песню, которую пел когда-то его отец в Иванову ночь. Король слышит певца и, тронутый песней, посылает дочь проведать, кто это поет, точно ангелы в небе или морские сирены. Узнают, что это Reginaldo, и он прощен.

На обрядовой степени развития мы встретили бы вместо всего этого серьезную кантилену – заговор, вместо баллады о рыцаре Tynne – присушку: В печи огонь горит и тлит дрова, так бы тлело сердце у такого-то.

d) Откуда берется песня у певца? Его песня-заговор властна над богами, и мы видели, до какой степени самосознания доходили в этом отношении индусские жрецы и друиды Ирландии. А между тем дар песнопения и нераздельный с ним дар музыки нисходит на них откуда-то свыше, от тех самых сил, на которые они старались влиять, от богов. Они посылают песню каждый своему служителю: θέσπις ἀοιδή, ἀοιδὴ θεσπεσίη, θέσπις ἀοιδός[a]; богам, мифическим героям приписывается изобретение музыкальных инструментов. Выделение особого бога, ведающего песню, впоследствии – поэзию, должно было сопутствовать разложению обрядового акта по путям культа и профессиональной песни. Североамериканские индейцы (Seneca) говорят, что их жатвенные песни даны им «ве-

[a] Божественная песня, божественный певец (*греч.*).

ликим мужем, что вверху», Ha-we-ni-ju; подобные представления существуют у туземцев Мексики и Юкатана; латышам песню приносит Лайма, в христианской замене – Маря.

Песню пою, какова она есть,
Она не мною сочинена,
Ее написала маменька,
Когда я спала (спал) в колыбели,
И маменька не знала бы,
Если бы Лайминя ей не сказала.

Или:

Милая Лайма, дочь бога,
Приходи сочинять песенки;
Скажи песенку, пой сама
О молодых, о старых.

Либо:

Когда я пою, прекрасно пою,
Когда я плачу, жалобно плачу;
Как мне прекрасно не петь,
Маря, сказительница песен?
Как мне жалобно не плакать,
Когда я была сиротинушкой?

«Я могу спеть всякую песню, – говорит каракиргизский akyn (певец), – бог послал мне в сердце дар песен, так что мне искать нечего: ни одной из моих песен я не выучил, все вышло из меня, из нутра».

Мифологический образ Вуотана-Одина выработался постепенно: на севере ему приписывали изобретение рун, похищение меда, сообщающего дар песен; он Fimbulþulr, глава, начальник, покровитель þulir; он – отец саги; одно из объяснений его эпического прозвища, Gantr: sermones serens[a]. Позже, в пору викингов, когда тип Одина получил воинственный характер, его стали представлять властителем, королем; у него дворец, дружина, а в дружине – певец; не Один теперь внушитель песни, а Bragi; один из эпитетов Одина (англосакс. brego – princeps[b]; сев. bragnar = герои, люди) отвлечен от него и стал самостоятельным: он служитель Одина, украшение его стола, певец богов, бог поэзии. Мы знаем обрядовое значение bragarfullr[12]; теперь bragr – поэзия.

Сходный процесс произошел на греческой почве. Древнее представление Аполлона было разностороннее, смешанное по содержанию и разнообразию атрибутов; со временем из этого синкретизма выступают яснее типы бога света и солнца (Аполлон – Феб) и Аполлона, вооруженного кифарой или лирой, которую изобрел Гермес, он же снабдил семью струнами: Аполлона Музагета. Муза, позднее Музы также вышли

---

[a] Сеющий речи (*лат.*).

[b] Предводитель (*лат.*).

из подобного же синкретизма и примкнули к культу Аполлона; от Муз и Аполлона пошли аэды и кифаристы, говорит Гезиод; Орфей и Лин – сыновья Каллиопы; музы вдохновляют гомеровского певца, Демодока :

Муза его при рождении злом и добром одарила:
Очи затмила его, даровала за то песнопенье.

Она, дочь Дия, «внушает певцу возгласить о вождях знаменитых», научила его пению; но вместе с ней является Феб и боги вообще: остаток более древнего, не специализованного представления. Демодок «дар песен приял от богов», божественным пением боги его одарили; я не от себя пою, бог внушил мне песни-были, говорит Фемий (Od. X, 347–348). Телемах просит мать не препятствовать Фемию петь, «что в его пробуждается сердце»; виноваты в песне не певцы, а Зевс, посылающий ее; Фемию судьба (Νέμεσις) петь о несчастной доле Данаев (Od. I, 345 след.).

Внушение, передача песни понимались вначале реально, в уровень с представлениями, что смешение крови устанавливает родовую связь, что съесть сердце врага значит переселить в себя его храбрость. Остатки такого рода идей можно проследить вплоть до теории вдохновения. Дар песен сообщается чудесным напитком. Мы знаем значение обрядового Kvásir'а; индийский Сома также принадлежит обряду: он творец песнопений, но и творец неба и земли, Агни и Суры, Индры и Вишну, что отвечает индийскому верованию о демиургической силе жреческой молитвы. «Вас, о Ашвины, призывал громкими песнями к питью Сомы певец Атри, зову и я», – говорится в одном гимне Ригведы. – Я только напомню греческую Иппокрену на Геликоне и Касталийский источник на Парнасе с их отношениями к музам и Аполлону. Дары Диониса также входят в эту связь: Эсхила называли его товарищем, сам бог явился ему и посвятил в трагические поэты; рассказывали, что он творил бессознательно в чаду вина.

Поэзия, дар слова – снедь, нечто вкладываемое со стороны механически. Музы изливают чудесную росу на уста властителей, которых они взыскали с колыбели, и из их уст выходят слова, сладкие, что мед (Hes. Theog. 84 след.). Роман[26*] стал песнопевцем, съев хартию, которую в сновидении подала ему Богородица. Архангел Гавриил явился к Магомету и, вынув сердце, вложил новое с хартиею, на которой написана была суть Корана. Пастух Hallbjörn пригонял стадо к могильному холму скальда þorleif'а и проводил там ночь. Часто приходило ему желание сложить хвалебную песню про покойного, да не хватало уменья; начнет бывало: «Здесь покоится скальд», а далее ничего не выходило. Снится ему однажды, что из холма вышел муж, высокий ростом, хорошо одетый, и говорит: «Лежишь ты здесь, Hallbjörn, и затеял нечто, на что ты не способен: сложить песню в мою хвалу. Одно из двух: или этот дар явится и дастся тебе больше, чем многим другим, на что я и надеюсь; либо – оставь напрасный труд». Он коснулся его языка и произнес четверостишие; если, проснувшись, Hallbjörn его запомнит, из него выйдет толк. И Hallbjörn стал скальдом.

В других рассказах механическое перенесение заменено приказом, прикосновением; такова легенда о Кэдмоне[27*], о Евфимии Ибере[28*]: в Константинополе он забыл грузинский язык; – во время болезни явилась ему Богородица. – «Почему ты так плачешь?» – спрашивает она его. – Я сильно болен, старая царица. – «Встань и говори по-грузински, ибо ты выздоровеешь». Он встал и начал говорить с красноречием Гомера. Сходное рассказывается о туркоманском поэте Machdoun Kouli[29*], которого почитают святым, его писания боговдохновенными. Однажды, когда он заснул на своем коне, он увидел себя в Мекке, будто он сидит между пророком и первым калифом. Стал он оглядываться и увидел Омара, покровителя туркоманов, который подозвал его к себе, благословил и коснулся его лба. С тех пор Machdoun Kouli стал поэтом.

По абиссинскому сказанию, Св. Дух явился св. Яреду в виде голубя и наставил его в чтении, письме и музыке.

Идеи судьбы, доли, унаследуемой в роде от поколения к поколению, выражаются материальным образом *связи*[13]. Дар песен, музыки переходил таким же путем. По хорватскому поверью, каждую пятницу перед новым месяцем с неба спускается вила[30*], садится на дерево, с нею две женщины, другие стоят вокруг и прядут. Мудрые наставления сообщаются им вещественно; другого значения не имеет та черта, что, пока вила говорит, все слушательницы внизу и вверху соединены между собою одною нитью пряжи. Песня «тчется», как тчется судьба.

Наконец, *передача духа, одержимость* чужим духом сообщают дар песни, что входит в ряд распространенных представлений об одержимости пророков, корибантов, людей, преследуемых эриниями и т. п. Австралийский певец получает этот дар во сне от духа умершего, обыкновенно родственника: у греков поэты одержимы нимфами, духом нимф, νυμφόληπτοι муза одного корня с μανία, μάντις[a]. Это основа учения о вдохновении, об энтузиазме; он годился для древнейшего развития своей не материальною материальностью. Платон привел это учение в систему, с тех пор поэты повторяли его на все лады, эстетики толковали. Из четырех родов восторга, μανία, один исходит из муз, говорит Платон. «Кто без мании (κατοχή – одержание), внушаемой музами, приходит ко вратам поэзии, думая, что искусством (ἐκ τέχνης) из него сделается хороший поэт, тот никогда не достигнет совершенства, и поэзия его, как поэзия разумного (τοῦ σωφρονοῦντος), будет отличаться от поэзии безумствующих» (Федр). «Как цепь железных колец заимствует свою силу от магнита, так музы посылают вдохновение певцам, которые сообщают его другим, и так составляется цепь людей вдохновенных (διὰ δέ τῶν ἐνθέων τούτων ἄλλων ἐνθουσιαζώντων ὁρμαθὸς ἐξαρτᾶται). В самом деле не искусством, но энтузиазмом и вдохновением великие эпические поэты сочиняют свои... произведения. Славные лирики также, подобно людям, волнуемым безумием корибантов, пляшущих вне себя, не остаются в уме сво-

[a] Бешенство (вдохновение), прорицатель (находящийся в состоянии исступления) (*греч.*).

ем, когда творят изящные песнопения: как скоро вошли они в лад гармонии и ритма, то преисполнены безумием, объемлются восторгом, подобно восторгу вакханок, которые во время упоения черпают в реках молоко и мед, чего не бывает с ними в спокойном расположении духа. В душе лирических поэтов в самом деле совершается то, чем они хвалятся. Они говорят нам, что черпают в медовых источниках, летают подобно пчелам по садам и долинам муз и в них собирают песни, которые нам поют. Они говорят правду. Поэт, в самом деле, существо легкое, крылатое и святое; он может творить тогда только, когда объемлет его восторг, когда он выйдет из себя и рассудок покинет его; пока он при нем, человек не способен творить все и изрекать пророчества. Поэт, по жребию божию, успевает лишь в том роде, к которому муза его призывает (в дифирамбе, похвальной оде, плясовой песне, эпосе, ямбах), и все будут слабы во всяком другом, потому что их внушает искусство, а не божественная сила. Если бы искусством они умели творить, они могли бы успеть в разных родах. А цель, ввиду которой бог, отъемля у них смысл, употребляет их, как своих служителей, наравне с пророками и гадателями, та, чтобы, внимая им, мы познавали, что не сами собою они говорят нам вещи чудные, ибо они вне своего разума, а что через них нам глаголет сам бог» (Ион).

Поэты усвоили эту теорию, то побрякивая ее формулами, как общим местом, то проникаясь ею до самочувствия, плодя новые образы:

Убогому петь не тяжелый был труд,
А песня ему не в хвалу и не в суд,
Зане он над нею не волен.
Она, как река в половодье, сильна,
Как росная ночь благотворна,
Тепла и душиста, как в мае весна,
Как солнце приветна, как буря грозна,
Как лютая смерть необорна.
Охваченный ею не может молчать:
Он раб ему чуждого духа,
Вожглась ему в грудь вдохновенья печать,
Неволей иль волей – он должен вещать,
Что слышит подвластное ухо[14].

Два течения и вместе два определения выяснились нам в праистории поэзии к той поре, когда её понимают уже как искусство и личный акт. К первому пришли ирландские филы, подчеркнув идею труда и усвоение предания, что не всякому дается: в родословной фила есть и Знание и Великая Наука, Размышление и Просвещение и отец поэта – Искусство. Второе определение, назначенное уяснить особенности личного поэтического процесса, в сущности принижает его, перенося его вне личности: теория вдохновения недалеко ушла от представлений поэзии напитком и снедью. Поэт одержим «чуждым духом» (вдохновение, одер-

жание); он его раб, не владеет своим умом, безумствует, как корибанты (безумие). Это так же мало объясняет природу того, что мы называем творчеством, как уверение финского певца, что свои песни он подобрал на дороге, сметал с кустов, что ему их навеяли ветры; как гётевское «Ich singe, wie der Vogel singt»[31*]. Разумеется, образ одержимости давно перестал ощущаться реально, но он надолго заслонил понимание личного психологического процесса, свойственного всем нам, потенцированного у поэтов, у которых

...быстрый холод вдохновенья
Власы подъемлет на челе.
(*Пушкин.*)

Пушкину знакомы и вдохновение, и Муза, «наперсница волшебной старины», и демон, обладавший его играми и досугом:

За мной повсюду он летал,
Мне звуки дивные шептал;

и наитие поэзии:

И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться, наконец, свободным проявленьем[32*].

Но когда он пытался уяснить самому себе сущность того, что в нем происходило, он забывал поэтические образы и, выключая из понятия вдохновения ложно-классическую категорию «восторга», предъявлял поэту требования труда, работы мысли. «*Вдохновение*, – говорил он, – есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и к объяснению оных. Восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает силы ума, располагающего частями в отношении к целому. Восторг непродолжителен, не постоянен, следовательно не в силах произвесть истинное, великое совершенство. Гомер неизмеримо выше Пиндара. Ода стоит на низших ступенях творчества. Она исключает постоянный труд, без коего нет истинно великого»[33*]. «Борис Годунов» – плод вдохновения и труда: «Писанная мною в строгом уединении, вдали охлаждающего света, плод добросовестных изучений, постоянного труда, трагедия сия доставила мне все, чем писателю насладиться дозволено: живое занятие вдохновению, внутреннее убеждение, что мною употреблены были все усилия»[34*].

Мой своенравный гений
Познал и тихий *труд* и жажду размышлений...
Учусь удерживать вниманье долгих дум.

Я знал и *труд* и *вдохновенье*,
И сладостно мне было *жарких дум*
Уединенное волненье[35]*.

Изучить общие процессы этого волнения – задача психологии; особенности и причины их личного выражения ускользают от теории климата, врожденности и среды и даже от анализа доктора Тулуз; музы и вдохновение уволены в арсенал старых формул, ничего не значащих, но служивших поколениям для «свободного проявления» их поэтических дум. Из таких формул состоит весь наш поэтический язык; в этом интерес его изучения.

Наигрыши Добрыни

К материалам, сообщенным выше для характеристики силы песни, я привлек и наигрыши Добрыни. Это требует объяснения и поставит несколько вопросов о мотивах, вошедших в состав былины «О Добрыне в отъезде».

Уезжая, Добрыня заказывает жене – ждать его столько-то лет, а потом пусть выходит замуж, только не за брата названного, Алёшу Поповича. В небольшой группе былин жена просто не дождалась и готова выйти за Алёшу (Гильф. № 23, 26, 33, 36), не послушала мужнина наказа – обождать, пока голубь с голубкой не оповестят ее о его смерти или его конь не прибежит на двор (Гильф. № 80). В одном пересказе (Гильф. № 168) жена решается выйти замуж, получив ложную весть о смерти Добрыни, но не от Алёши, как в большинстве вариантов, изображающих его изменником; в западных параллелях к нашему сюжету говорится о предателе, сообщающем именно такую коварную весть и притязающем на руку вдовы.

На свадьбу своей жены с Алёшей является Добрыня в личине скомороха и поет, намекая на себя. Догадывается жена (Гильф. № 215, 222, 228, 306), присутствующие на пиру (Гильф. № 5: что приехал «удалый русский богатырь»; № 107: видно Добрыня вернулся, «не бывать нам на пиру никому живым»; № 290: «которые на пиру догадалисе, А з заранья с пиру убиралисе»; сл. № 292), или сам Владимир (Гильф. № 65). Но эта догадка не приводит непосредственно к признанию: оно совершается, когда Добрыня опустил свой перстень в кубок с вином. Заметим, что в песнях и сказках типа «мужа на свадьбе жены», где он является певцом или игрецом (северная баллада о Торе, немецкая о Мёрингере), спознание также приводится не песней, а кольцом, либо за игрой в шахматы, как, наоборот, в моравском варианте у Sušil'a, 131, в сербских песнях о Марке и Илье, в польской о пане Думброве и сказке об Ашик-Керибе развязкой действия служит песня, не перстень. Возможен вопрос: не являются ли догадка по песне и признание по кольцу накоплением однозначащих мотивов? № 215 Гильф. приводит их в связь, один как бы психологически подготовляет другой: жена слы-

шит песню, догадывается и сама подает мужу кубок, в который он и опускает кольцо.

О чем же пел Добрыня? В одной былине (Рыбн. I, 132) говорится, что он был у Царьграда, когда получил весть о втором браке жены; в другой (Гильф. стр. 1018), что он стоял три года под Царьградом, три года под Иерусалимом. Было ли так рассказано в древних о нем былинах или города эти попали в нынешний их состав из напевок, наигрышей Добрыни, уже успевших обратиться в формулу – мы не знаем. Содержание наигрышей определено их целью: дать понять, кто такой захожий скоморох. Он будет петь о Царьграде, а затем и о Киеве, где он, очевидно, у себя дома, всех знает:

А играет то Добрыня в Киеви
А на выигрыш берет да во Цари-гради,
А от старого да всех до малого
А повыиграл поименно.
(Гильф. № 5.)

либо:

Играл он в Цариграде,
А на выигрыш берет все в Киеве
(Кир. II, 37.)

Либо является тройственность: Царьград, Иерусалим, Киев; в связи с Киевом «похождения» Добрыни; иногда они и стоят вместо Киева; именно киевские откровения и должны были заставить догадаться, что приезжий не кто иной, как Добрыня. Эта тройственность наигрыша полюбилась, стала формулой, которая развивалась и искажалась:

Ён игрищо играл от Царяграда,
Другое играл от Еросолима,
Третье играл от Киева
И похождения выигрывал Добрынины.
(Гильф. № 290; сл. № 292.)

Либо: От Киева до Царьграда, / От Царьграда до Еросалиму, / С Еросалима к земле Сорочинской (Гильф. № 80); струночку играет от синя моря, / Другую играет от Царяграда, / А третьюю от Еросалима, / А все похожденьицо Добрынюшкино (Гильф. № 306);

Первый раз играл от Царяграда,
Другой раз играл от Иерусалима,
Третий раз стал наигрывати,
Все свое похождение рассказывати.
(Рыбн. III, 16.)

Далее являются уже искажения: Он с Киева играл все до Новаграда, / А и с Новаграда все до Киева (Гильф. № 43); Тонцы повел от Новагра-

да, / Другие повел от Царяграда (Гильф. № 65); Ён перву (струну) наладил с града с Киева, / Ён другую наладил из Чернигова, / Ён ведь третьюю из Каменной Москвы (Гильф. № 207).

Формула полюбилась, приладилась к игре Ставра, Соловья Будимировича, Садка; в былине о похищении Соломоновой жены советуется поставить на корабль гуселышки,

Чтобы сами и гудели и тонцы вели,
Тонцы то вели бы с Царяграда,
Утехи то были Иерусалима,
Отпевали ум-разум в буйной голове.

Имеется в виду волшебное действие песни, мелодии, увлекающей к любви неудержимо, против воли. С такими мотивами мы познакомились выше[15].

Какое значение имели наигрыши Добрыни помимо целей не совершившегося или неполного признания? О влиянии Добрыниной песни говорят: «все на пиру приутихли, сидят», либо «призадумались, игры призаслухались»; такой игры «на свете не слыхано, на белом игры не видано». Но есть и более рельефные выражения впечатлений: Добрыня играет сначала «по унывльнёму, по умильнёму», и все призаслушались; затем заиграл по веселому: «Как все они тут да расскакалисе, как все они затым ведь расплясалисе». (Гильф. № 49). Таково влияние игры в саге о Бози; песня Добрыни действует и того страшнее: по одному варианту, когда он заиграл, «все на пиру оглянулися, все на пиру ужахнулися»; заметим, что по одному пересказу (Гильф. № 80) в Добрынин лук, «в тупой конец», введены были гуселышки яровчаты и что когда товарищ Добрыни, Иван Дубрович, заиграл на этом луке-гуслях, все «игроки приумолкнули, все скоморохи приослухались».

Мотив «страшной» песни примкнул к нашим богатырским каликам как общее место, настоящее положение которого в составе духовного стиха едва ли отвечает его назначению. Калики просят милостыни:

Скричат калики зычным голосом,
Дрожит матушка сыра земля,
С дерев вершины попадали,
Под князем конь окорачился,
А богатыри с коней попадали
....
С теремов верхи повалилися,
А с горниц охлопья попадали,
В погребах питья всколебалися.
(Бессонов, Калики I, № 4, стр. 9–10; сл. № 5, стр. 21.)

Я полагаю, что все это – разбросанные черты мотива о «страшной» игре Добрыни, непонятные в настоящей их связи, как загадочными явля-

ются гусельщики, влитые в пуговки Чурилы, если не возвести их к искаженному в них оригиналу. В былине о Добрыне в отъезде могли слиться два мотива: a) муж возвращается с отлучки на свадьбу жены, дает знать о себе перстнем, удаляет соперника; b) жена похищена, муж является переодетый скоморохом, ужасает всех своей игрой и пользуется суматохой, чтобы увезти жену. Последний мотив «похищения» мог указать старой песне ее место в свадебном ритуале, в связи с обрядовым переживанием «умыкания»; в этом ритуале она осталась (например, в Польше и у болгар) и в той форме, в которой она теперь популярна, то есть с мотивом возвращающегося из отлучки мужа. Может быть, и в песне о возвращении отразились бытовые черты, связывавшие ее с одной из древних форм брака, устраненных жизнью, но сохранившихся в свадебной символике. Я имею в виду обычай, по которому вдова становилась собственностью клана, который самовластно распоряжался ее вторичным браком; наиболее известен институт левирата, отдававший вдову старшего брата в жены младшему. Древняя легенда о женихах Пенелопы отразила, по мнению Крука, такие именно отношения: Одиссей в отлучке, его считают погибшим, женихи Пенелопы – это члены клана, предъявившие свои притязания по праву; Гомеру эти отношения были уже неясны, и законное требование представилось ему насилием. В песнях о «муже на свадьбе жены» ее принуждают к второму браку родные, отец, братья и сестры (скандинавская баллада, сербская песня), честь (албанская песня); Владимир насильно выдает жену Добрыни за его названного брата Алёшу, притом меньшего. Посягнуть на жену побратима так же преступно, как и в подобных отношениях кумовства[47]; но зачем понадобился здесь этот мотив преступности? В западных параллелях к нашему сюжету говорится о предателе, сообщающем ложную весть о смерти мужа; этого достаточно; предателем является и Алёша; его побратимство либо double emploi[a], либо заменило более древние представления: в начале дело могло идти о родиче, брате мужа; оттуда его притязания на вдову.

Примечания А. Н. Веселовского

[1] См. выше, стр. 231.

[2] Для следующего см. мои Разыскания VII, стр. 128 и след.

[3] См.: Разыскания, 1. с., стр. 134–135, 152–153.

[4] См.: *Рыбн.* I, 136, сл. *Гильф.* 44–45; *Рыбн.* II, 31, сл. *Гильф.* 1029; *Рыбн.* I, 144.

[5] *Рыбн.* I, 135, *Гильф.* 136.

[6] См. выше, стр. 346.

[7] См. выше, стр. 198.

[8] Иначе: siggwan = recitare к √ seq, откуда и skáld. См. выше.

[9] [O. Böckel «Deutsche Volkslieder aus Oberhessen», Mart. 1885, стр. CLXXII.]

[10] О них см. приложение к этой главе.

[11] См. мои Разыскания в области русского духовного стиха, № XI и XX.

---

[a] Двойная роль (*франц.*).

[12] См. выше, стр. 357.
[13] См.: мои Разыскания XIII, стр. 208 и след.
[14] [1 А. К. Толстой, «Слепой», строф. 24–26].
[15] См. выше, стр. 360 и след.
[16] Гетеризм, побратимство и кумовство в купальской обрядности, 1. с., стр. 804.

Комментарии

ЖМНП. Ч. CCCXXIII, май (1899. № 5). Отд. 2. С. 1–35.

Первоначально данная работа была напечатана в качестве второй из «Трех глав из исторической поэтики». В ней разложение синкретизма продемонстрировано на эволюции личного начала, давшего три основных типа профессиональных певцов, послужившего выделению понятия поэзии из первоначального обряда и песни.

[1*] *Кар-Оглы* (Кёр-Оглы) – герой эпоса многих тюркских, кавказских и среднеазиатских народов. По одной из версий его имя значит «сын слепого». Издавна мотив вещей слепоты сопутствует образу поэта.

[2*] Перечислены древнейшие песни «Старшей Эдды»: «Предсказание вёльвы», «Речи Гримнира», «Песнь о Харбарде» и эддические песни сходного содержания, – в которых миф и моральная мудрость изложены языком кратких ответов-изречений – гномики. Древнегерманская эпическая традиция в силу ее древности и сохранности, наряду с литературой Индии, стала одним из основных источников для А. Н. Веселовского. И не только для него: не случайно его названием «Историческая поэтика» воспользовался М. И. Стеблин-Каменский для сборника своих статей преимущественно о древнеисландской литературе: «...объединяет эти статьи не сам материал, а взгляд на него: во всех них конкретная литература рассматривается с точки зрения становления литературы вообще. В какой-то мере это и точка зрения исторической поэтики в понимании А. Н. Веселовского» (*Стеблин-Каменский М. И.* Историческая поэтика. Л., 1978. С. 3).

[3*] *Ямиды* – жрецы храма Зевса в Олимпии, ведущие свой род от Яма (Иама), сына Аполлона, который восприял «сугубое сокровище предвидения» см. Пиндар (Олимпийская песня, 6).

[4*] *Косская школа* – группа поэтов, сложившаяся на острове Кос в IV–III вв. до н. э. Ее главой считают Филета Косского, якобы первым начавшего писать буколики. Однако от него до нас сохранились только эпиграммы, а честь быть родоначальником буколической поэзии осталась за Феокритом, который также присоединился к косской школе.

[5*] *Гомериды Хиоса* – профессиональные испонители и слагатели эпических песен (аэды), жившие на острове Хиос.

[6*] *Эрманарих* (ум. 375) – король остготов; властвовал, согласно автору истории готов Иордану (VI в.), «над областями между Черным и Балтийским морем...» В древнеанглийской «элегии» «Видсид» (VII в.) певец сообщает, что побывал при дворе у Эорманрика. Однако это нельзя воспринимать как ис-

торический факт, ибо певец путешествует не только в пространстве, но и во времени: хронология его визитов охватывает не менее трех столетий. Такова черта родовой, надындивидуальной памяти. Не случайно этот текст носит обобщенное название певца: Видсид – «широко путешествующий». См. русский перевод В. Тихомирова в изд.: Древнеанглийская поэзия / Изд. подгот. О. А. Смирницкая и В. Г. Тихомиров. М., 1982.

7* *Деор* – певец, от лица которого написана одна из древнеанглийских «элегий» (VII–VIII в.) «Деор» (или «Жалоба Деора»). Суть жалобы состоит в том, что пользовавшийся ранее милостями коннунга Деор теперь утратил их и его место занял другой певец – Хеорренда.

8* *Павел Диакон* (ок. 720–799) – автор исторических сочинений на латинском языке, главное из которых «История лангобардов». Павел Диакон, будучи сам лангобардом, использовал устные германские предания и довел историю своего народа до времени его разгрома Карлом Великим, ибо после этого присоединился к его двору. См. фрагменты: Памятники средневековой латинской литературы IV–IX вв. С. 245–256.

9* *Свен* (Свейн; ум. 1014) – король Дании, завоевавший Англию незадолго до своей смерти и передавший ее своему сыну Кануту.

10* *Битва при Гастингсе* (1066) – победа, одержанная нормандским герцогом Вильгельмом над англосаксами, сделала его королем Англии Вильгельмом I. Нормандцы были потомками скандинавских викингов, уже более века обосновавшихся в Нормандии и говоривших по-французски.

11* *Gaimar* (Гемар) – автор стихотворной хроники об Англии («Estoire des Engles»), написанной по-французски (между 1147–1151).

12* *Wace* (Вас; ум. после 1171) – автор стихотворного переложения «Истории бриттов» Гальфрида Монмутского под названием «Роман о Бруте» (ок. 1154), бывшего не только первой обработкой легенд о короле Артуре, но и первым случаем использования слова «роман».

13* *Volker* (Фолькер) – искусный скрипач, шпильман и владетельный вассал в «Песне о нибелунгах».

14* *Скиники* (греч.) – актеры.

15* *Salman und Morolf* («Сказание о Соломоне и Морольфе») – этот древнееврейский апокриф в сопоставлении с его славянскими и западноевропейскими сюжетными вариантами стал предметом докторский диссертации А.Н. Веселовского «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине» (1872). – Собр. соч. Т. 8. Вып. 5. СПб., 1921.

16* «Бугге является родоначальником теории, выводящей древнескандинавскую поэзию из античных и христианских источников...» (*Жирмунский*, *1940*).

17* «Срубленную с плодового дерева ветку они нарезают плашками и, нанеся на них особые знаки, высыпают затем как придется, на белоснежную ткань. После этого, если гадание производится в общественных целях, жрец племени, если частным образом, – глава семьи, вознеся молитвы богам и устремив взор в небо, трижды вынимает по одной плашке и толкует предрекаемое в соответствии с выскобленными на них заранее знаками» (*Корнелий Тацит*. О происхождении германцев. 10 / Пер. А. С. Бобовича).

[18*] *Hugo von Trimberg – Гуго Тримбергский*, автор дидактической поэмы «Скакун» (ок. 1300).

[19*] А. Н. Веселовский излагает миф по тексту «Младшей Эдды», составленной в качестве руководства для скальдов Снорри Стурлуссоном в первой половине XIII в. Рассказ о происхождении поэтического дара находится в начале последней части книги «Язык поэзии». См.: Младшая Эдда / Изд. подгот. О. А. Смирницкая и М. И. Стеблин-Каменский. М., 1994. С. 101–105. О побратимстве см. также в «Поэтике сюжетов».

[20*] *Никандр из Колофона* (III–II в. до н. э.) – ранний римский поэт, автор не дошедших до нас поэм «Георгики» и «Метаморфозы», возможно, предварявших знаменитые произведения Вергилия и Овидия. Отдельные фрагменты его «Метаморфоз» сохранились в пересказе грамматика *Антонина Либерала* (II в.).

[21*] *Дочери Пиэрия* – пиэриды. По одной версии мифа их отождествляют с девятью музами, по другой – они вызвали муз на соревнование, за что были обращены в сорок (см.: *Овидий*. «Метаморфозы». V. 294–678).

[22*] «*Изгнание сыновей Уснеха*» – одно из произведений, условно называемых ирландскими сагами и восходящих к VII в.; прозаический текст перемежается стихотворными вставками. О чудесном пении Найси, одном из сыновей Уснеха, сказано: «Каждая корова и каждая пчела, слыша его, давала в три раза больше молока и меда. Сладко было слышать его и людям, впадали они от этого в сон, как от чудесной музыки» (*пер. Т. Михайловой.* – Похищение быка из Куальнге / Изд. подгот. Т. А. Михайлова и С. В. Шкунаев. М., 1985. С. 19).

[23*] *Битва при Moytura* – в современном переводе название этой ирландской саги, дошедшей до нас не полностью, звучит так: «Битва при Маг Таиред». Об арфе бога изобилия Дагда в ней сказано: «Два имени было у той арфы – Даурдабла, „Дуб двух зеленей“, и Койр Кетаркуйр, что значит „Песнь четырех углов“.

Тут сошла со стены арфа и, поразив девятерых, приблизилась к Дагда. Три песни сыграл он, что знают арфисты, – грустную песнь, сонную песнь и песнь смеха. Сыграл он грустную песнь, и зарыдали женщины. Сыграл он песнь смеха, и женщины вместе с детьми веселились. Сыграл он дремотную песнь, и кругом все заснули, а Луг, Дагда и Огма ущли от форморов, ибо желали те погубить их» (*пер. С. Шкунаева.* – Похищение быка из Куальнге. С. 19).

[24*] «*Кудруна*» – германская героическая поэма (перв. треть XIII в.). А. Н. Веселовский цитирует строфу 389 из авентюры VI «Как сладко пел Хорант» (Кудруна / Изд. подгот. Р. В. Френкель. М., 1984):

Остановились звери, в лесу свой лов прервав,
Оцепенели гады среди высоких трав,
И рыбы не мутили серебряные струи, –
Певец своим искусством их всех покорил, торжествуя.
(*Пер. Р. В. Френкеля.*)

[25*] А. Н. Веселовский имеет в виду исландскую сагу (из группы «саг давних времен») – «Сагу о Боси» (XIII в.). Как неоднократно отмечалось, эта «сага

имеет параллели с русской былиной про Василия Буслаева» (*Мочалова*, 1989. С. 388).

[26*] *Роман Сладкопевец* (ок. 490–560) – константинопольский диакон, обновивший традицию церковной поэзии, создатель 1000 гимнов (сохранились 85).

[27*] *Кэдмон* – англосаксонский поэт. Его история рассказана в «Церковной истории англов» Беды Досточтимого (Достопочтенного; 674–734). Кэдмон «жил в миру, покуда не достиг преклонного возраста. И он никогда не учил ни единой песни. И посему нередко во время пиршества, когда наступало время для увеселений, и все они должны были петь в свой черед под арфу, он, завидев, что арфа к нему приближается, вскакивал в смущении посреди пира и уходил домой. И вот однажды он так и сделал: покинул дом пиршества и отправился в хлев, где ему было поручено тою ночью смотреть за стадом. Когда настало время, он расправил члены и уснул. Тут явился ему во сне некий человек и, обратясь к нему со словами привета, назвал его по имени и сказал: „Кэдмон, спой мне что-нибудь“. На что тот ответил: „Я ничего не умею петь. Я потому и ушел с пира и пришел сюда, что я не мог ничего спеть“. Тогда тот, кто говорил с ним, сказал снова: „И все же ты можешь петь“. Тогда Кэдмон сказал: „Что же мне спеть?“. Он сказал: „Спой мне Первое Творенье“. Получив сей ответ, Кэдмон вскоре начал петь во славу Бога Творца стихи и слова, каких он прежде не слышал» (*пер. О. А. Смирницкой.* – Древнеанглийская поэзия. С. 265–266).

[28*] *Евфимий Ибер* (995–1028) – грузинский книжник.

[29*] *Machdoun Kouli* (ок. 1730 – конец XVIII в.) – Махтум-Кули, основоположник туркменской классической литературы.

[30*] *Вилы* – женские духи в южнославянской мифологии.

[31*] «*Ich singe, wie der Vogel singt*» – из стихотворения «Певец», включенного в роман о Вильгельме Мейстере:

По Божьей воле я пою
Как птичка в поднебесье.
(*Пер. Ф. Тютчева*.)

[32*] Пушкинские цитаты из стихотворений: «Жуковскому на издание книжек его для немногих» (1821), «Наперсница волшебной старины...» (1822), «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824), «Осень» (1833).

[33*] А. С. Пушкин, «Возражение на статьи Кюхельбекера в „Мнемозине“» (1824). А. Н. Веселовский приводит пушкинские слова не полностью и иногда вольно.

[34*] А. С. Пушкин, «Наброски предисловия к „Борису Годунову“ (1830).

[35*] Цитаты из посланий «Чаадаеву» («В стране, где я забыл тревоги прежних лет...», 1821) и «В. Ф. Раевскому» («Ты, прав мой друг...», 1822).

История поэтического стиля

Язык поэзии и язык прозы

I

Никто не задумается ответить на вопрос, предполагаемый этим заглавием, и ответит фразой, выражающей огульное впечатление, в котором личные вкусы, как бы они ни были разнообразны, сошлись в единстве унаследованного предания. Изучить это предание в его фактическом развитии и генезисе значило бы объяснить или узаконить и самое впечатление. В следующих строках я намечаю лишь путь, по которому можно было бы пойти исследователю, если бы все необходимые для того факты были под рукою.

Дело идет об отличии языка поэзии и языка прозы. Мы скажем, не обинуясь: язык поэзии с лихвой орудует образами и метафорами, которых проза чуждается; в ее словаре есть особенности, выражения, которые мы не привыкли встречать вне ее обихода, ей свойственен ритмический строй речи, которого, за исключением некоторых моментов аффекта, чуждается обыденная, деловая речь, с которой мы обыкновенно сближаем прозу. Я говорю о ритмическом строе, не имея в виду ритм стиха, заостренного или незаостренного рифмой: если для Гёте поэзия становится таковой лишь при условии ритма и рифмы (Leben III, II[1]*), то мы уже успели приучиться к «стихотворениям» в прозе (Тургенев), к стихам, не знающим размера, но производящим впечатление поэзии (Walt Whitman), как, с другой стороны, знаем «цветущую», поэтическую прозу, облекающую порой весьма низменное содержание. Шерер допускает и эпос в прозе, историческое произведение в стиле эпопеи и не в стихах; но мы, разумеется, не сочтем поэзией научную тему потому лишь, что она изложена стихами, с обилием образов и соответствующим риторическим прибором.

Таково наше впечатление, и мы, естественно, склонны заключить, что выбор того или другого стиля или способа выражения органически обусловлен содержанием того, что мы назовем поэзией или прозой по существу и к чему подберем соответствующее определение. Но ведь содержание менялось и меняется: многое перестало быть поэтичным, что прежде вызывало восторг или признание, другое водворилось на старое место, и прежние боги в изгнании. А требование формы, стиля, особого языка в связи с тем, что считается поэтическим или прозаически-деловым, осталось то же. Это и дает право отнестись к поставленному на-

ми вопросу определенно-формально: что такое язык поэзии и язык прозы? Отличие ощущается, требуется, несмотря на исторические изменения, которые могли произойти в составе того или другого стиля.

Французские Parnassiens[a] утверждали, что у поэзии такой же специальный язык, как у музыки и живописи, и у него своя особая красота. В чем же состоит она? – спрашивает Бурже[2*]. Не в страсти, потому что самый пылкий любовник может излить свое чувство в трогательных стихах, далеко не поэтичных; не в истине идей, потому что величайшие истины геологии, физики, астрономии едва ли подлежат поэзии. Наконец, не в красноречии. И вместе с тем и красноречие, и истина, и страсть могут быть в высшей степени поэтичны – при известных условиях, которые и даны в специальных свойствах поэтического языка: он должен вызывать, подсказывать образы или настроение сочетаниями звуков, так тесно связанных с теми образами или настроениями, что они являются как бы их видимым выражением.

Мне нет нужды останавливаться на разборе этой школьной теории; важно признание особого поэтического стиля; это понятие и следует поставить в историческое освещение.

Различая язык поэзии от языка прозы, Аристотель (Риторика, кн. III, гл. 2) действует, как протоколист, записывающий свои наблюдения над фактами, распределяющий их по широким категориям, оставляя между ними переходные полосы и не подводя общих итогов. Главное достоинство стиля – это ясность, говорит он; стиль не должен быть «ни слишком низок, ни слишком высок», но должен подходить (к предмету речи); и поэтический стиль, конечно, не низок, но он не подходит к ораторской речи. Из имен и глаголов те отличаются ясностью, которые вошли во всеобщее употребление. Другие имена, которые мы перечислили в сочинении, касающемся поэтического искусства (Поэтика, гл. 23), делают речь не низкой, а изукрашенной, так как отступления (от речи обыденной) способствуют тому, что речь кажется более торжественной: ведь люди так же относятся к стилю, как к иноземцам – и своим согражданам. Поэтому-то следует придавать языку характер иноземного, ибо люди склонны удивляться тому, что (приходит) издалека, а то, что возбуждает удивление – приятно. В стихах многое производит такое действие и годится там (то есть в поэзии) потому, что и предметы и лица, о которых (идет) там речь, более удалены (от житейской прозы). Но в прозаической речи таких средств гораздо менее, потому что предмет их менее возвышен, здесь было бы еще неприятнее, если бы раб, или человек слишком молодой, или кто-нибудь, говорящий о слишком ничтожных предметах, выражался возвышенным слогом. Но и здесь прилично говорить то принижая, то возвышая слог сообразно (с трактуемым предметом).

Холодность стиля, продолжает Аристотель (гл. 3), происходит: 1) от употребления сложных слов, 2) от необычных выражений, 3) от ненад-

---

[a] Парнасцы (*франц.*).

лежащего пользования эпитетами и 4) от употребления неподходящих метафор. Здесь мы снова переходим к вопросу об отличиях поэтического слога: не следует употреблять эпитеты длинные, неуместно и в большом числе; в поэзии, например, вполне возможно назвать молоко белым, в прозе же (подобные эпитеты) совершенно неуместны; если их слишком много, они обнаруживают (риторическую искусственность) и доказывают, что раз нужно ими пользоваться, это есть уже поэзия, так как употребление их изменяет обычный характер речи и сообщает стилю оттенок чего-то чуждого... Люди употребляют сложные слова, когда у данного понятия нет названия, или когда легко составить сложное слово; таково, например, слово χρονοτριβεῖν – времяпрепровождение; но если (таких слов) много, то (слог делается) совершенно поэтическим. Употребление двойных слов всегда свойственно поэтам, пишущим дифирамбы, так как они любители громкого, а употребление старинных слов – поэтам эпическим, потому что (такие слова заключают в себе) нечто торжественное и самоуверенное. (Употребление же) метафоры (свойственно) ямбическим стихотворениям, которые... пишутся теперь... Есть метафоры, которые не следует употреблять: одни потому, что (они имеют) смешной смысл, почему и авторы комедий употребляют метафоры; другие потому, что смысл их слишком торжествен; кроме того (метафоры имеют) неясный смысл, если (они) заимствованы издалека, как, например, Горгий говорит о делах «бледных» и «кровавых».

Итак, поэтический язык не низкий, а торжественный, возбуждающий удивление, обладающий особым лексиконом, чуждым прозе, богатым эпитетами, метафорами, сложными словами, производящими впечатление чего-то не своего, чуждого, поднятого над жизнью, «старинного». Стороною затронут вопрос и о содержании поэзии: она трактует о предметах возвышенных, удаленных от житейской прозы; но суть рассуждения сведена к занимающей нас цели: к вопросу о сущности поэтического стиля. Мы увидим далее, что в работах, посвященных языку поэзии и прозы, это существенное отделение содержания от стиля не всегда бывало соблюдено. Оттуда ряд неясностей и призрачных определений. Из многого выберем немногое.

Для Гербера отделение поэзии от прозы наступило с появлением литературы; тогда-то в человечестве обнаружилось двойное стремление: с одной стороны, усвоить себе мир, каким он кажется, представляется существующим, для чего точная прозаическая речь давала самый подходящий способ выражения; с другой – вообразить себе тот же мир, как символ, призрак, Schein, чего-то божественного, чему и послужила чувственно-образная речь, речь первобытного индивидуума, которая, поднятая и облагороженная, продолжает существовать в нашем языке, in der Sprache der Gattung[a]; это и есть язык поэзии. Отличие крайне сбивчивое: ведь наш язык, вообще, язык обыденной прозы, представляет не суть мировых явлений и объектов, а наше о них пони-

[a] В языке рода *(нем.)*.

мание, то, что кажется, стало быть, Schein, и тот же Schein должен характеризовать и язык поэзии; там и здесь бессознательно-условная, символическая образность, несущественная и неощутимая более в одном случае (проза), живая и существенная в другом (поэзия). И что такое поэтический язык первобытного «индивидуума»? Если под последним понять не индивидуальность, а особь, то ведь язык – явление социальное, хотя бы и в узком понимании этого слова. Проза, как особые стиль и род, выделилась на памяти литературы; как стиль, ее начала лежат за историческими пределами, хотя бы в формах сказки.

Штейнталь несколько раз обращался к занимающему нас вопросу, в статьях «Zur Stylistik, Poësie und Prosa», «Über den Stil». Дело шло о стиле, а категория содержания, поэтического или прозаического, постоянно вмешивалась в решение, и более или менее раздельного результата не получилось.

Я разберу второе из указанных выше рассуждений.

Автор выключает из своего рассмотрения деловую прозу, противоположную искусству и науке с их общими, теоретическими целями. Под прозой разумеется научная проза (за выключением научных формул) и красноречие, которое характеризуется, впрочем, как нечто побочное, присталое (anhängende Kunst[a]) к искусству, тогда как поэзия всецело входит в его область. Неясные отношения, в которых здесь поставлены поэзия и красноречие (ораторское искусство), напоминают постановку этого вопроса у Аристотеля. До сих пор мы в области стиля: дело идет о поэтическом языке и о языке прозы, но прозы эстетической; тот и другой противополагается обыденной, деловой прозе (Sprache des Verkehrs[b]), как вообще практике жизни, а вместе с тем они отличны друг от друга. Отличие это обосновывается разбором целей практической деятельности, искусства и науки, но это указывает уже на другой критерий: не стиля и изложения, а содержания. Из области эстетической прозы исключается вследствие этого философия и наука, оперирующие отвлечениями и общими понятиями, ибо их процессы радикально расходятся с процессом искусства, то есть поэзии: поэзия раскрывает идею в особи, в частном явлении (im Einzelnen[c]), в образе, науки ведают только идеи абстракции. Иначе поставлены история или историография по отношению к эстетической прозе, но когда автор разбирает отличие приемов работы и характера творчества у историка и поэта, категория стиля, изложения снова смешивается с категорией содержания. То же следует сказать и об отделе, посвященном «поэтической прозе». Разумеются роман и новелла, и поднимается вопрос, почему этот любимый в настоящее время литературный род обходится без стиха. Автор видит в этом обстоятельстве необходимую ступень в развитии поэзии, постепенно спускавшейся на землю, к темам инди-

---

[a] Прикладное искусств (*нем.*).

[b] Язык общения (*нем.*).

[c] В единичном (*нем.*).

видуальной, семейной и социальной жизни. Таким образом мы узнаем стороною, что стих – принадлежность поэзии, еще не спустившейся с облаков.

Еще раз возвращаясь к языку науки, автор разбирает, насколько допустимы в ней элементы красоты, красоты присталой, anhängende Schönheit, которую так определяет: это форма, которая, приятно действуя на чувства, проявляет в предмете, к которому пристала, исключительно утилитарное назначение и цели. Искусство, поэзия, подскажем мы, преследует, стало быть, не утилитарные цели, оно бескорыстно. Одно из старых определений-признаков художественного творчества, построенное на категории содержания и цели.

Анализ Штейнталя представляет много тонких наблюдений и интересных обобщений, но лишь мало приносит к разъяснению занимающего нас вопроса. Поэзия орудует образами, особями; ей свойствен стих; ее красота – не присталая; что в это понятие входит и стиль, понятно из соображений о присталой красоте в научной прозе. Но что же такое красота поэтического стиля?

«Essay» Спенсера о «философии стиля» подошел к решению вопроса с другой точки зрения: психофизической и, если хотите, экономической[3*]. Дело идет не об отличиях поэтической и прозаической речи, а о стиле вообще, но в результате получается несколько данных для обособления специального языка поэзии.

Главное требование, которому должен ответить хороший стиль, – это экономизация внимания со стороны слушателя или читателя; это требование определяет выбор слов, их распорядок в речи, ее ритмичность и т. д. Слова, которые мы усвоили в детстве, нам более внятны, легче суггестивны, чем равнозначащие им, либо синонимы, с которыми мы освоились лишь позднее. Автор берет примеры из английского языка с германскими и романскими элементами его словаря: первыми богат детский язык, вторые входят в оборот уже в период окрепшего сознания. Оттого будто бы to think более выразительно, чем to reflect[a]; русской параллелью было бы сопоставление: думать и размышлять, размышление и рефлексия. Той же экономии внимания отвечают краткие по объему слова, хотя автор оговаривается, что краткость не всегда отвечает цели – быстрее остановить внимание, скорее вызвать впечатление: порой многосложные слова, эпитеты, уже в силу своего объема (size), выразительнее своих более кратких синонимов, ибо они дают возможность слушателю долее остановиться на свойствах возбужденного ими образа. Примеры: magnificent – и grand[b], vast – и stupendous[c] и т. п. По поводу той или другой категории слов следует заметить, что соединенные в одной паре далеко не равнозначащие, а вызывают при одном и том же понятии неодинаковые ассоциации;

---

[a] Думать, размышлять (*англ.*).

[b] Величественный – большой (*англ.*).

[c] Обширный – вызывающий изумление (*англ.*).

что синонимов в сущности нет, если под этим словом разуметь нечто тождественное, покрывающееся без остатка, что если допустить сосуществование to think и to reflect в обороте детской речи, они отразили бы бессознательно некоторый оттенок понимания, хотя и не тот, с каким мы их употребляем. С этой точки зрения можно защитить введение иностранных слов, если они плодят ассоциации идей, которые свои, народные синонимы не вызывают.

Экономии внимания отвечает и ономатопея: слова с звуковой образностью. Если вы выразили абстрактным, неживописным словом понимание удара, падения и т. п., мысль должна поработать, чтобы представить себе реальное впечатление самого акта; эта работа становится лишней, когда вы услышите: бац, трах! И в Лету бух! [4*] По той же причине конкретные слова выразительнее отвлеченных, ибо мы мыслим не отвлечениями, а частностями и особенностями, и нам стоит труда перевести отвлеченное выражение в образное.

Тот же принцип, какой руководил выбором слов, прилагается и к конструкции, к последовательности речи. Автор выходит из примера: англичанин, немец, русский говорят: вороная лошадь; французы, итальянцы: лошадь вороная, cheval noir. Произнося слово «лошадь», вы вызываете в слушателе известный ему образ, но непременно окрашенный, и окрашенный случайно: вы можете себе представить гнедую лошадь, саврасую и т. д., ибо элемент «вороной» еще не задержал, не упрочил вашего внимания; когда он выражен, вы удовлетворены в случае его совпадения с той окраской, которую вы дали вашему внутреннему образу, в противном случае вы начнете разрушать его, чтобы пристроить к нему навязанное вам впечатление. Иначе при конструкции «вороная лошадь» вы получили темный, черный фон, готовый к восприятию тех контуров, которые вам подскажет слово «лошадь». Это – экономия внимания. Отсюда вывод, определяющий взгляд Спенсера на идеальную конструкцию речи: определяющее раньше определяемого, наречие раньше глагола, сказуемое раньше подлежащего, все, относящееся к уяснению первого и второго, ранее их самих; подчиненное предложение раньше главного и т. д. «Велика Эфесская Диана» красивее и экономичнее обычного: Эфесская Диана велика. Другими словами: нормальной является обратная, косвенная конструкция речи, она, в сущности, – прямая. Разумеется, она рекомендуется с ограничениями: в сложной фразе или сочетании предложений, где друг за другом накопляются определения, а определимое является где-то в конце, трудно бывает разобраться, следить за последовательностью накоплений, ввиду ожидаемой, невыясненной пока цели. Для этого надо известное усилие ума, a greater grasp of mind, усилие внимания; где же тут экономия? Слабому уму, a weak mind, такая конструкция не по силам: сложное сочетание мыслей он выразит именно сочетанием, сопоставлением подряд отдельных частей целого, нескольких предложений; я сказал бы: не соподчинением частного целому, а координацией. Спенсер говорит, что именно такая конструкция

свойственна диким либо не культурным людям. Они скажут: «Воды, дай мне»; либо: «Люди, они там были» и т. д.

Вся аргументация Спенсера, поскольку мы ее проследили, построена на двух посылках: на экономии силы и на наблюдении terre-à-terre[a] над современными требованиями от стиля; они, видимо, поддерживают друг друга, но забыт немаловажный, эволюционный фактор, столь дорогой Спенсеру, и немудрено, что построенное им здание оказывается призрачным. Стиль должен быть ясным – для слушателя; автор, писатель не принимается во внимание; правда, он пишет для слушателя, язык, равно как и стиль, – явление социального порядка, и в этом отношении постановка вопроса не грешит. Ясность стиля обусловлена сбережением усилий внимания: это психофизическая посылка; вторая выходит из нее и вместе подсказана наблюдением над эффектностью, или лучше аффективностью непрямой, обратной конструкции: Велика Диана Эфесская! Отсюда общий вывод, оказывающийся, однако, в противоречии с принципом сбережения внимания: простые люди, дикари, любят координировать впечатления и формы их выражения. Это – первый факт из отмеченных Спенсером, вводящий нас в историческую эволюцию стиля, особенно поэтического, в сравнительную историю синтаксиса, наконец, в вопрос о психологических или других причинах тех сочетаний, которые автор типически выразил в формулах: вороная лошадь и – лошадь вороная.

Вопрос об экономии внимания этим не исчерпан: фигуры речи, синекдоха, метонимия, simile[b], метафора – все они отвечают тому же требованию конкретности, чтобы спасти нас от необходимости бессознательно переводить абстракции в образные формы. Достоинство стиля состоит именно в том, чтобы доставить возможно большее количество мыслей в возможно меньшем количестве слов; слов суггестивных – по привычке, звукоподражательному элементу конкретных; так подскажет всякий, следивший за соображениями Спенсера. Здесь мы подходим к вопросу об особенностях поэтического стиля. Постоянное употребление слов и форм, выразительных (forcible) сами по себе и по возбуждаемым ими ассоциациям, и дает в результате тот особый стиль, который мы называем поэтическим. Поэт употребляет символы, эффектность которых подсказывает ему инстинкт и анализ. Оттуда отличие его языка от языка прозы: неконченные периоды, частые элизии, опущение слов, без которых проза не могла бы обойтись. Особое впечатление поэтического языка объясняется тем, что он следует законам вразумительной (effective?[c]) речи и вместе с тем подражает естественному выражению аффекта: если содержание поэзии – идеализация аффекта, то ее стиль – идеализованное его выражение. Как композитор пользуется кадансами, в которых выражаются человеческая радость

[a] Приземленный (*франц.*).

[b] Сравнение (*англ.*).

[c] Действенный (*англ.*).

и симпатия, печаль и отчаяние, и извлекает из этих зародышей мелодии, подсказывающие те же, но возвышенные ощущения, так и поэт развивает из типических формул, в которых человек проявляет свою страсть и чувства, те особые сочетания слов, в которых повышенные (concentrated[a]) страсть и чувство находят свое настоящее выражение.

Переходя к ритму и рифме, мы не оставляем поэзии – и принципа экономии внимания. Объяснение ритма послужит оправданием и рифмы. Неравномерно наносимые нам удары заставляют нас держать мускулы в излишнем, порой не нужном напряжении, потому что повторения удара мы не предвидим; при равномерности ударов мы экономизируем силу. Вот объяснение ритма.

Итак: поэзия употребляет выразительные, конкретные слова, вызывающие ассоциацию; инверсия и опущения – в ее обиходе. Все это, по Спенсеру, требования стиля вообще, не повышенного. Поэтическому свойственны ритм и рифма; но замечено, что тот и другая встречаются и в прозе, вторая более спорадически, чем первый. Повышенность поэтического содержания и аффекта объясняется идеализацией аффекта. Аффект, повышенность нередко отмечаются как особые свойства поэтического языка; так, например, у Кардуччи [5*]: мне кажется, говорит он, что, в сравнении с прозой, поэзия, как искусство, и со стороны формы зиждется на повышенном, по крайней мере, на один градус, настроении (intonazione), ибо она предполагает особое расположение духа в творящем и воспринимающем, что и дает в результате тот художественный феномен, который мы зовем поэзией, в отличие от другого такого же феномена артистической прозы. В обоих случаях дело идет о стиле. Относительно повышенной «интонации» напомню слова Бурже по поводу парнасцев: всякий аффект повышает выражение, но не всякое словесное выражение аффекта есть непременно поэзия. Граф Лев Толстой («Что такое искусство?») не принял во внимание очевидности этого факта, когда главным свойством искусства признал «заражение» других тем чувством, которое испытал сам художник. «Вид самого некрасивого страдания может сильнейшим образом заразить нас чувством жалости или умиления и восхищения перед самоотвержением или твердостью страдающего» [6*]. При чем тут искусство? Искренность и сила аффекта всегда заразительны и вне художественного их выражения.

II

Основы поэтического языка те же, что и языка прозы: та же конструкция, те же риторические фигуры синекдохи, метономии и т. п.; те же слова, образы, метафоры, эпитеты. В сущности, каждое слово было когда-то метафорою, односторонне-образно выражавшей ту сторону или свойство объекта, которая казалась наиболее характерною, показатель-

---

[a] Напряженный (*англ.*).

ною для его жизненности. Обогащение нашего знания объекта выяснением других его признаков совершалось на первых порах путем сопоставления с другими, сходными или несходными объектами по категориям образности и предполагаемой жизнедеятельности. Таковы основы того процесса, который я назвал психологическим параллелизмом[7*]: в сопоставлении предметы взаимно освещались; выяснялись и некоторые общие понятия, переносившиеся на оценку новых явлений, входивших в кругозор. Чем шире становился круг сопоставлений, чем чаще ассоциации по отдельным признакам, тем полнее наше понимание объекта в бессознательном противоречии с односторонне-графическим определением слова – метафоры. Когда мы произносим слово: дом, хата и т. п., мы соединяем с ним какой-то общий комплекс признаков (строение, назначенное для жилья, огороженное пространство и т. п.), который каждый дополняет согласно с собственным опытом; но если мы говорим не об известном нам доме, образ которого почему бы то ни было запечатлелся в нашей памяти, нам дорог, а о доме вообще, о найме дома и т. п., очертания того, что мы обозначаем этим словом, нам не присущи, мы их себе не представляем. Слово стало носителем понятия, вызывает только ассоциации понятий, не образов, которые могли бы вызвать новые сопоставления с другими образами и новые перспективы обобщений. В результате – обеднение ассоциаций реально-живописных и психологических. Язык поэзии, подновляя графический элемент слова, возвращает его, в известных границах, к той работе, которую когда-то проделал язык, образно усваивая явления внешнего мира и приходя к обобщениям путем реальных сопоставлений[8*]. Все мы, непоэты, способны, в минуты аффекта, печального или веселого, вживаться в формы реальности, видимой или вызванной фантазией, воспоминанием, и от ее образов увлекаться к новым видениям и обобщениям. Но это явление спорадическое; в поэзии это органическая принадлежность стиля. Как она выработалась?

Начну с музыкального элемента. Он присущ звукам языка, мы его ощущаем, порой ищем созвучий. Фонетика слова бывает показательна сама по себе, парнасцы зашли слишком далеко в своем понимании его звукового элемента, но психофизика (Фехнер) не отрицает самого факта[9*]. При музыкальном исполнении эта сторона речи должна была сказываться ярче; а поэзия родилась и долгое время существовала совместно с пением.

С пением, упорядоченным ритмованной пляской.

Ритм, равномерная последовательность движений, ударов и т. д., принадлежит к органическим условиям и требованиям нашего физиологического и психического строя; на этом фоне развились и его позднейшие эстетические цели. Экономия внимания, о которой говорит Спенсер по поводу стиля, есть экономия силы; разбросанные во времени удары разбрасывают и усилия, употребленные для их отражения, равномерность напряжения сохраняет их, нормируя размах и отдых. Издавна известны песни, сопровождающие в народе физический труд,

совпадающие с его кадансом и поддерживающие его: такова наша «Дубинушка», песни египетских женщин за ручным жерновом, сардинских крестьян на молотьбе и т. п.[1] На степени, видимо, более отдаленной от требований чисто физиологического порядка, стоит наша любовь к параллельно построенным формулам, части которых объединены одинаковым падением ударения, иногда поддержанным созвучием (ομοτέλευτον), рифмой или аллитерацией и содержательно-психологическим параллелизмом членов предложения. Примеры: Über Stock und Stein[a]; особенно часто в староrерманских юридических формулах: toe grée ende gróńd; toe sétten, toe héllen; mit téle and mith réthe; вертится, как бес, и повертка в лес (сорока); не свивайся трава с повиликой, не свыкайся молодец с девицей и т. п. В песне, ритмованной сплошь под такт пляски, такого рода созвучия могли повторяться чаще; оттуда явление рифмы; ее особое развитие в романской поэзии могло быть поддержано и влиянием искусственной риторической прозы, унаследованной от классиков средневековою проповедью, но это не изменяет вопроса генезиса. Ударение выдвигало известные слова над другими, стоявшими в интервалах, и если такие слова представляли еще и содержательное соответствие, то, что я разобрал под названием «психологического параллелизма», к риторической связи присоединялась и другая.

Так выделялись формулы, пары или группы слов, объединенных отношениями не только акта, но и образов и вызываемых ими понятий, формулы могли быть разнообразные; полюбились те, которые были или казались суггестивнее; от них пошло дальнейшее развитие. Сокол унес лебедь белую, молодец увез, взял за себя девушку: вот схема, части которой объединены параллелизмом образов и действий; равномерное падение ритма должно было закрепить совпадение сокола – молодца, девицы – лебеди, унес – увез и т. д. Части этой формулы и других, ей подобных, так крепки друг другу, так соприсущи сознанию, что одна часть может идти за другую: сокол-лебедь может вызвать представление о молодце и девушке; сокол становится показателем молодца, жениха; либо части схемы сплетаются так причудливо, что действие или образы одной переносятся в другую, и наоборот. Так из психологического параллелизма, упроченного ритмическим чередованием, развились символы и метафоры песенного, поэтического языка, и становится понятным специальный источник его образности. Она должна была поднять вообще образный элемент слова там, где он уже успел стереться в обиходе обыденной, немерной речи: оживали в новом окружении старые слова – метафоры; обилие эпитетов, давно отмеченное как признак поэтического стиля, отвечает тому же требованию: в слове подчеркивались реальные черты образа или одна какая-нибудь черта, которая выделяла его и часто становилась неотделимой от слова.

[a] Через пень и камень (*нем.*).

Основы поэтического стиля – в последовательно проведенном и постоянно действовавшем принципе ритма, упорядочившем психологически-образные сопоставления языка; психологический параллелизм, упорядоченный параллелизмом ритмическим.

Наблюдения над песнями разных народов, стоявших вне круга обоюдных влияний, приводят к заключению, что некоторые простейшие поэтические формулы, сопоставления, символы, метафоры могли зародиться самостоятельно, вызванные теми же психическими процессами и теми же явлениями ритма. Сходство условий вело к сходству выражения; отличия бытовых форм, фауны и флоры и т. п. не могли не отразиться на подборе образов, но качества отношений, источник символизма, являлись те же. Где не знали сокола, другой хищник мог быть символом жениха, девушка – другим цветком там, где не цветет роза.

Если относительно легко представить себе условия зарождения поэтического стиля, то историю его древнего развития и обобщения можно построить разве гипотетически. Можно представить себе, что где-нибудь, в обособленной местности, в небольшой группе людей, раздается, пляшется и ритмуется простейшая песнь и слагаются зародышные формы того, что мы называем впоследствии поэтическим стилем. То же явление повторяется, самозарождается по соседству, на разных пунктах того же языка. Мы ожидаем общения песен, сходных по бытовой основе и выражению. Между ними происходит подбор, содержательный и стилистический; более яркая, выразительная формула может одержать верх над другими, выражавшими те же отношения, как, например, в области гномики одно и то же нравственное положение могло быть выражено различно, а понравилось в одной или двух схемах-пословицах, которые и удержались. Так на первых же порах из разнообразия областных песенных образов и оборотов могло начаться развитие того, что в смысле поэтического стиля мы можем назвать κοινή[10*]: таков стиль ионийского эпоса и дорийской хоровой лирики, диалогические формы которой остались обязательными для хоровых партий аттической драмы V века. Так слагался, из общения говоров, и тот средний, центральный язык, которому суждено было направиться, при благоприятных исторических условиях, к значению литературного языка. Следующие примеры касаются отношения диалектов к литературному κοινή, но освещают и поставленный мною вопрос: как обобщался поэтический стиль?

Уже Я. Гримм, Гофман и Гебель[11*], а в последнее время Бёккель и фон Гауфен обратили внимание на некоторые с виду загадочные явления в области западной народной песни: народ поет не на своих диалектах, а на литературном языке либо на языке повышенном, близком к литературному. Так в Германии, во Франции, Австрии. Гофман объяснял это психологически: как народ в своих песнях стремится в сферу более высоких чувств и миросозерцания, возвышающего его над прозаической действительностью, предпочитает седую древность своей неприглядной действительности, охотнее общается с сказочными ко-

ролями, маркграфами и рыцарями, чем со своим братом, так и в языке песен он старается возвыситься над уровнем своего житейского говора. Подобное мнение высказывал Шанфлёри, характеризуя язык французских песен[12]*: певец, творящий песню, ярко сознает свою личность и для выражения этого самосознания выбирает и особую оттеняющую его форму, которую находит в языке культурного класса; Böckel видит в этом выборе естественное желание поднять серьезную песню, например балладу, на высоту ее содержания, которого не выразить в формах диалекта: диалекты слишком непатетичны.

Наблюдения над языком песни оттеняются наблюдениями над стилем сказки. Тогда как французские сказки сказываются на диалектах и лишь в редких случаях употребляется литературный язык, в песнях наблюдается обратное явление, и не только во Франции, но и в Норвегии (по замечанию Мое) и на Литве. Язык литовских сказок сильно отличается от песенного, говорит Бругман: последний держится, так сказать, высокого стиля, словарь и грамматика во многих случаях разнятся от обычной разговорной речи, суффиксы не дают возможности заключить о характере местных говоров.

Мне уже привелось коснуться повышенного, «литературного» языка народной песни, и я поставил себе вопросы, не решая их: в каких песенных областях особенно проявляется эта склонность или и не проявляется вовсе? Она казалась мне понятною в балладах, в любовных песнях, переселяющихся из одной провинции в другую и нередко обличающих влияние города; иное мы ожидаем от песен детских, обрядовых и т. п.[2] Новейшие наблюдения подтверждают эту точку зрения, открывая и новые. Оказывается, что в областях, отдаленных от большой исторической дороги либо живших когда-то самостоятельною политическою жизнью, в песне господствуют местные диалекты: так в Дитмарше, у семиградских немцев, в немецких же поселениях, включенных в иноязычную среду, например в Kuhländchen, в Италии, Провансе, Гаскони. Иначе в Средней Германии и на Рейне: здесь уже с XV века происходило песенное общение между отдельными областями, и диалекты настолько сближались, что усвоение народом песни на общелитературном языке не представляло особых затруднений. Либо наблюдается отличие по категориям песен: в Нормандии, Шампани, в области Меца и французской части Бретани песни не обрядового, балладного и т. п. характера поются на общефранцузском языке, тогда как другие, раздающиеся во время празднеств, процессий, – на диалектах; при этом интересно отметить, что древние и наиболее поэтичные песни последней категории, например майские, также отличаются общефранцузским типом языка, тогда как новые и более грубые предпочитают местный говор. В Швабии, Баварии, Фогтланде импровизованные четверостишия, песни на случай, сатирические, принадлежат диалекту; большинство других поются на языке, близком к литературному.

Мне думается, что эти факты можно обратить к освещению занимающего нас вопроса: об образовании народно-поэтического κοινή.

На больших исторических дорогах и вообще в благоприятных условиях соседства и взаимных влияний диалекты общались, сближались формы и словарь, получалось нечто среднее, действительно шедшее навстречу литературному языку, когда он сложился в том или другом центре и стал районировать. Общались в тех же условиях и народные областные песни, и я объясняю этим общением подбор и выбор тех мелких стилистических форм и приемов, которые мы предположили самозарождающимися в начале всякой поэзии. Так сложились, выделившись из массы частных явлений, основы более общего поэтического стиля; его образность и музыкальность повышали его над неритмованным просторечием, и это требование повышенности осталось в сознании, даже когда выражалось нерационально: французские и немецкие песни на «литературном» языке могли быть занесены из города и сохранить лингвистическую окраску центрального, не местного говора, но могли и впервые сложиться в его формах, потому что для западного крестьянина язык горожан, литературный, естественно казался чем-то особым, повышающим песню над серым колоритом диалекта.

Повышенный язык литовских песен в сравнении со сказками исключает ли возможность литературных воздействий? Специалистам решить, чем объяснить это отличие: повышением ли песенного языка и стиля над окружающими говорами или архаизмом. Сказка более свободна, постоянные формулы являются враздробь, не связывая изложения; из песни, говорят, слова не выкинешь, что несправедливо, но формула крепче держит в ней слово под охраной ритма.

Остановлюсь мимоходом на отношениях обрядовой – диалектической и балладной, литературной песни. Язык второй – продукт общения, язык первой крепок местному обычаю, формам быта, довлеющим самим себе, не переносимым, потому что они коренятся в жизни. Можно ли заключить из этого, что и соответствующие поэтические формулы не переносились из одного района в другой, где существовали те же условия быта? Я говорю о формулах несколько сложных, о которых нельзя поднять вопрос самостоятельного зарождения. Они также могли переноситься, оттесняя другие, сходные и водворяясь в переходных и новых формах языка, участвуя в том общении, которое приходило постепенно к поэтическому κοινή. Так некоторые запевы проходят по всем говорам русского и польского языков, повторяясь и видоизменяясь. Где-нибудь они слышались впервые и повлияли заразительно. Если символ овладевающей любви = срывание цветка объясняется самозарождением, то запев: Зеленая рутонька и т. д., раскинувшись далеко, дело заражения, то есть общения местных поэтических стилей.

III

Чем более расширялись границы общения, тем более накоплялось материала формул и оборотов, подлежавших выбору или устранению, и поэтический κοινή обобщался, водворяясь в более широком районе.

Его отличительная черта – это условность, выработавшаяся исторически и бессознательно обязывающая нас к одним и тем же или сходным ассоциациям мыслей и образов. Из ряда эпитетов, характеризующих предмет, один какой-нибудь выделялся как показательный для него, хотя бы другие были не менее показательны, и поэтический стиль долго шел в колеях этой условности, вроде «белой» лебеди и «синих» волн океана. Из массы сопоставлений и перенесений, выразившихся уже в формах языка, отложившихся из психологического параллелизма песни, впоследствии обогащенных литературными влияниями, отобрались некоторые постоянные символы и метафоры, как общие места κοινή, с более или менее широким распространением. Таковы символы птиц, цветов-растений, цветов-окрасок, наконец чисел; упомяну лишь о широко распространенной любви к троичности, к трихотомии. Таковы простейшие метафоры: зеленеть – молодеть, тучи – враги, битва – молотьба, веянье, пир; труд – печаль; могила – жена, с которой убитый молодец навеки обручился и т. д. Сопоставления народной песни, в которых образы внешней природы символически чередуются с человеческими положениями, отлились в условность средневекового немецкого Natureingang[a]. Источником другого рода общих мест являлись повторения, объясняемые захватами песенного исполнения; риторические приемы, свойственные возбужденной речи, как, например, в южнославянских, малорусских, новогреческих, немецких песнях формула вопроса, вводящая в изложение, часто отрицающая вопрос: Što se beli u gori zelenoj?[b] Was zoch si ab irem haubet? Was zog er abe vom finger?[c] и т. п. К общим местам относятся формулы: вещих сновидений, похвальбы, проклятия, типические описания битвы; все это нередко тормозит развитие, но принадлежит к условностям народной поэтики. Условность классических и псевдоклассических жанров не отличается по существу; протест романтиков во имя более свободных форм народной песни в сущности обратился от одной условности к другой.

Когда в поэтическом стиле отложились таким образом известные кадры, ячейки мысли, ряды образов и мотивов, которым привыкли подсказывать символическое содержание, другие образы и мотивы могли находить себе место рядом со старыми, отвечая, тем же требованиям суггестивности, упрочиваясь в поэтическом языке, либо водворяясь ненадолго под влиянием переходного вкуса и моды. Они вторгались из бытовых и обрядовых переживаний[3], из чужой песни, народной или художественной, наносились литературными влияниями, новыми культурными течениями, определявшими, вместе с содержанием мысли, и характер ее образности. Когда христианство подняло ценность духовной стороны человека, принизив плоть как что-то гре-

[a] Природный зачин (*нем.*).

[b] Что белеет на горе зеленой? (*серб.*).

[c] Что сняла она со своей головы? Что снял он с пальца? (*нем.*).

ховное, подвластное князю мира сего, понятие физической красоты потускнело и повышалось лишь под условием одухотворения; вместо ярких эпитетов должны были явиться полутоны: color di perla – окраска жемчужины – таково впечатление красавицы у Данте и в его школе. К символам, выработанным на почве народно-поэтической психологии, подошли другие, навеянные христианством, подсказанные отражениями александрийского «Физиолога»: солнечный луч, проникающий сквозь стекло, не разрушая и не видоизменяя его, стал иносказанием девственного зачатия; пошли в оборот взятые из тех же источников аллегории феникса, василиска, слона, который, раз упав, не в силах подняться без помощи других, тотчас же являющихся на его рев; оленя, который, будучи ранен, все же возвращается на зов охотника; пеликана и саламандры; пантеры, привлекающей зверей своим сладостным ароматом; классические легенды дали образы Нарцисса, Пелея, копье которого врачевало нанесенные им же раны, и т. п. Средневековая поэзия наполнилась такими символами, которым кадры были открыты местной выработкой поэтического стиля. И в то же время старые, народные символы стали служить выражению нового содержания мысли, насколько оно вязалось с более древним. Петух везде вестник утра, сменяющего ночь, бдительности; когда запоет петух (реполов и т. д.), недалеко и до утра, поется в одном Schnaderhüpfel[a]; как вестник утра, он будит; в христианском освещении он стал символом Христа, зовущего от мрака к свету, от смерти к жизни. Ворон вещает что-то недоброе; в библейском рассказе о потопе и в понимании христианства он показатель определенного злого начала: он – дьявол, голубь – Св. Дух. Кукушка приносит весну, веселье (так у румын, немцев и пр.), но она же кладет яйца в чужие гнезда; и вот румыны рассказывают, что кукушка изменила куку, слюбившись с соловьем, и с тех пор ищет его и жалобно кличет; оттуда у немцев ряд новых значений: кукушка, Gouch – дурень, блудник, бастард, обманутый муж, наконец эвфемизм вместо черта; ее прилет сулит несчастье.

Статистика общих мест и символических мотивов поэтического стиля, возможно широко поставленная, дала бы нам возможность приблизительно определить, какие из них, простые и далеко распространенные, могут быть отнесены к формулам, везде одинаково выразившим одинаковый психический процесс, в каких границах держатся другие, не влияя и не обобщаясь, показатели местного или народного понимания; в какой мере, наконец, и на каких путях литературные влияния участвовали в обобщении поэтического языка. В такой статистике всегда будут недочеты, явятся и новые категории вопросов, по которым распределится материал, смешения и переходные степени, определимые лишь частичным анализом. Приведу несколько примеров.

Древняя и народная поэзия любила выражать аффекты действием, внутренний процесс внешним. Человек печалится – падает, клонится

[a] Частушка (*нем.*).

долу; сидит, пригорюнившись. Сиденье, и именно на камне, стало формулой грустного, тихо-вдумчивого настроения. Так у Вальтера фон дер Фогельвейде; он призадумался, как соединить несоединимое, честь с богатством и милостью Божией:

Ich saz uf eime steine
Und dahte bein mit beine,
dar ûf sast ich den ellenbogen;
ich hete in mîne hant gesmogen
daz kinne und ein mîn wange[13]*.

В наших песнях девушка сидит на камне, плачет, что не видит милого, или:

По утру ранешенько, на заре,
Щебетала ласточка на дворе,
Всплакала девонюшка на море,
На белом, горючем на камне;

иначе:

Ой на море каминь мармуровый,
На ним сыдыть хлопець чернобровый,

горько ему на сердце, он «гадоньку думайе», нет у него «дружыны». Мармуровый камень – это «мраморный» камень, marmelstein, pietra marmoria западных заговоров и суеверных молитв: на нем сидит Богородица, Христос и т. д.

Вдали от своих, от милой, человек ловит всякий образ, всякую реальную связь, видимо протягивающуюся от него на далекую чужбину. Летят ли с той стороны птицы, или тянутся вереницей облака, или веет ветер – они весть подают. Так у Бернарда de Ventadorn («Quan la douss' aura venta»[a]) и в «Lai de la Dame de Fayel»:

E' quant cele douce ore vente,
Qui vient de cel douz pais
Ou est cil qui m'atalente,
Volontiers i tour mon vis;
Adonc m'est vis que jel sente
Par desouz mon mantiau gris[b].

[a] Когда веет нежный ветер (*прованс.*).

[b] «Лэ о даме из Файеля»: И когда веет нежный ветер, приходящий из той милой страны, где находится тот, который возбуждает мою любовь, я охотно поворачиваю туда мое лицо; тогда мне кажется, что я чувствую его (веянье) и под своим плащом, отороченным мехом (*старофранц.*).

Птицу, ветер посылают с вестями, наказывают с ними поклон, пожелания; на Мадагаскаре в этой роли является облако; в немецких, испанских, баскских, шотландских, финских, новогреческих, персидских песнях – ветер. «Вей, ветер, вей, понеси от меня весточку в Сакину, в Астрабад, – поется на южном берегу Каспия, – обойми ее своими крыльями, прижмись грудью к груди». Птица-вестник принадлежит к одним из самых распространенных мотивов народных песен.

Образ птицы встретится нам в группе формул, типически отвечающих разным стадиям любви. Отвлеките от народной лирической песни ее часто несложный сюжет и в остатке получится условная символика языка (любить = склоняться, виться, пить, замутить, топтать, срывать и т. д.), результат психологического процесса, и столь же условные формулы – положения, результат стилистических наслоений.

Начну с а) формулы желания: О если б я был (была) бы птичкой, полетел (полетела) бы и т. д.; «Wenn ich ein Vöglein wär, so geht ihr Gesang – Tage lang, halbe Nächte lang»[14*] (Goethe, Faust, I T., v. 2963–2964).

Так выражается в целом ряде песен (русских, немецких, французских, новогреческих, бретонских) желание повидать далекую милую, свою сторонушку.

В немецкой песне молодец желал бы быть соколом, чтобы полететь к любимой девушке, девушка – лебедем, дабы отец и мать не дознались, куда она удалилась:

Ah! si j'étais belle alouette grise,
Je volerais sur ces mâts de navire[a]

(франц. песня). Случайно мне попалась под руки относящаяся сюда песня гребенских казаков, судя по стилю, едва ли из старинных:

Кабы я та была на вольная пташичка,
На вольная пташичка – салавеюшка,
Куда задумала б, полетела б,

полетела бы в чистые поля, в темный лес, к синю морю, села бы на березу; стой, белая березонька, не шатайся,

Дай же мне, вольной пташички, насидеца,
На все читыри старонушки наглядеца,
Каторая та старонушка из всех висяляя,
Ва той та старонушки мой друг разлюбезный.

Такого рода формула, поставленная в запеве, могла дать повод к различному развитию. Так, например, в одной немецкой песне:

---

[a] Ах, если бы я была красивым серым жаворонком, я взлетела бы на мачты того корабля (*франц.*).

War ich ein wilder Falke, so wolte ich mich schwingen auf,
Ich wolt mich niederlassen auf eines reichen Schuhmachers Haus[a].

Это вводит в рассказ о похищении красавицы.

Наброски этого мотива встречаются у классиков в разных применениях: если у Еврипида (Финикиянки 163 след.) Антигона желала бы перенестись быстролетным облаком, чтобы обнять своего брата, то в Федре (732 след.) желание хора другое: перелететь стаей птиц к берегам Эридана и садам Гесперид, где зреют золотые яблоки.

Примеров из новой поэзии много – вариации на старую тему; напомню хотя бы пьесу Лохвицкой: «Если б счастье мое было вольным орлом»[15*] (чудным цветком, редким кольцом).

Формула желания нашла и другое выражение, крайне разнообразное и вместе сходное по замыслу. Влюбленный желает на этот раз не то что перенестись к милой, а быть чем-нибудь при ней, в ее близи и окружении, под ее рукой. «О если б я мог висеть золотой серьгой в твоих ушах! Я наклонился бы и поцеловал тебя в твою румяную щечку!» С этим индийским четверостишием сравните греческий схолий: «О если б я был прекрасной лирой из слоновой кости, дабы красивые юноши понесли меня в торжественной пляске Диониса! Если б быть мне золотым треножником, и несла его в своих руках целомудрая красавица!» У Феокрита влюбленный обращается к Амариллиде: «Будь я пчелкой, я проскользнула бы к тебе в грот сквозь папоротники и плющ». В антологической пьесе Риана он завидует дрозду, которого поймал и держит в руках его любимец Дексионик: он желал бы быть на месте птички, стонать и проливать слезы[16*]. Это напоминает воробышка Лесбии у Катулла[17*]. «О, если б я был западным ветром, а ты, палимая солнцем, распахнула бы грудь мне навстречу; быть бы мне розой, а ты сорвала бы ее своей рукой и положила бы ее, пурпурную, на свою грудь». Так в одной анонимной пьесе того же характера; в других греческих чередуются и накопляются другие образы: влюбленный желал бы быть источником, из которого его милая утоляет жажду, оружием, которое она носит на охоте, небом, с его множеством звездочей, чтобы всеми наглядеться на нее, звездочку. «Желал бы я быть зеркалом, чтобы ты гляделась в меня, сорочкой, чтобы ты меня носила; готов обратиться в воду, которой ты моешься, в мирру, которой умащаешь себя; в платок на груди, в жемчужину на шее, в сандалию, чтобы ты попирала меня своими ножками».

Такого рода эллинистические формулы перешли к Овидию, вызвали византийские подражания; они знакомы и новым поэтам, Гейне, Мицкевичу:

Когда б я лентой стал, что золотом играет
На девственном челе твоем,

---

[a] Если бы я был диким соколом, я бы поднялся ввысь, я опустился бы на дом к тому богатому сапожнику (*нем.*).

Когда б одеждой стал, что перси облекает
Твои воздушным полотном,
Я б сердца твоего биеньям внять старался,
Ответа нет ли моему,
С твоей бы грудью я и падал и вздымался,
Дыханью верный твоему.
Когда б я в ветерок крылатый превратился,
Что дышит, ясный день любя,
От лучших бы цветов в пути я сторонился,
Ласкал бы розу и тебя.

(*Пер. Бенедиктова*.)

Те же мотивы встречаются и в народной песне, что указывает на происхождение самой схемы. «Зачем я не шелковый платочек, покрывал бы я ее щечки под алым ротиком!», – поет в XIII веке Нейдгарт, очевидно, разрабатывая народный мотив, «когда повеял бы на нас ветер, она попросила бы меня прильнуть к ней поближе. Зачем я не ее пояс... и как бы желал я быть птичкой, сидеть под ее фатой и кормиться из ее рук». В одной немецкой песне, известной по печатному изданию 1500 года, желания влюбленного такие: быть зеркалом милой, ее сорочкой, кольцом, наконец, белкой, с которой она бы играла. Коечто в этих образах напоминает последнюю из приведенных мною анакреонтических пьес (зеркало, сорочка в той же последовательности), но это еще не дает права считать немецкую песню переводом или подражанием античной. В одном Schnaderhüpfel голубые глаза красавицы вызывают в парне желание стать лорнетом, белокурые волосы – другое: обратиться в прялку. В сербских песнях влюбленный хотел бы очутиться жемчужиной в ожерелье милой, девушка – обратиться в ручей под окном своего милого, где он купается, а она подошла бы ему под грудь, попыталась бы коснуться его сердца.

Наша формула продолжала видоизменяться и далее: влюбленный хотел бы превратиться в какой-нибудь предмет близкий к милой; оставалось и ее подвергнуть подобной же метаморфозе, которая облегчила бы свидание, сближение. Она стала бы розой, он бабочкой (сербск.); она стала бы фиговым деревом, он влез бы на него, четками – он молился бы по ним, в Zuckerstock[a] – он целовал бы его (нем.). В немецкой песне молодец желал бы, чтобы его милая обернулась розой, он упал бы на нее росинкой; она – пшеничным зерном, он птичкой, унес бы ее; она – золотым ларчиком, а ключ был бы у него. В шведско-датской песне желание такого рода вменяется девушке: парень был бы озером, она уточкой; не ладно это, замечает парень, тебя бы застрелили; так будь ты липой, я травинкой у твоих ног. Не ладно это и т. д.

Еще один шаг, и наша формула перейдет в другую, также диалогическую, но с обоюдным обменом желаний и нереальных метаморфоз[4].

---

[a] Сладкий горошек (*нем.*).

Она известна в целом ряде вариантов европейских и восточных (персидском и турецко-персидском). Общее положение такое: молодец предлагает девушке свою любовь, она отнекивается: лучше я стану тем-то, изменю образ, лишь бы не принадлежать тебе. Парень отвечает ей пожеланием себе встречной метаморфозы, которая опять поставит его в уровень с превращенной милой: если она станет рыбкой, он рыбаком, она птицей – он охотником, она зайцем – он собакой, она цветком – он косарем. Эта фантастическая игра в желания развивается разнообразно с разными окончаниями. В румынской песне спорят таким образом кук – парень и горлица – девушка: она обратится в хлеб в печи, он в кочергу, она в тростинку, он сделает из нее свирель, будет петь – играть, будет ее целовать; она станет иконою в церкви, он причетником, будет ей кланяться, чествовать, приговаривая: святой образок, стань пташкой, чтоб нам любиться, чтоб нам миловаться, под облаками при солнце, в прохладной тени листьев, при звездах и луне, навеки – вместе!

Как румынский парень желал бы срезать девушку-тростинку, чтобы играть на ней и ее целовать, так в романе Лонга Хлоя хотела бы обратиться в Сирингу своего Дафниса.

Тут нет заимствования образа, как и к самой схеме желаний нельзя приложить этого критерия, если он не вызван сложностью сходных формул и совпадением последовательности, чаще всего случайной, в какой являются отдельные части целого.

Иной критерий хотели приложить к другому общему поэтическому месту – к b) *формуле* пожелания. В «Руодлибе» (XI века) герой посылает к красавице своего приятеля с предложением руки и сердца. Она велит ему ответить: «Скажи ему от меня: сколько листьев на дереве, столько ему приветов, столько ликованья, сколько птичьего воркованья, сколько зерен и цветов, столько ему пожеланий».

Dic illi nunc de me corde fideli
Tantumdem liebes, veniat quantum modo loubes,
Et volucru wunna quot sit, tot dic sibi minna,
Graminis et florum quantum sit, dic et honorum[a].

Одни видели в этой формуле, знакомой немецкой и датской песне, нечто прагерманское, другие чуть не отголосок доисторической поэзии, ибо сходные с нею существуют, например, в Индии, но они замечены были и в Библии и у классиков, Виргилия, Овидия, Марциала, Катулла. В моравской песне (у Сушила 114) возвратившийся жених, неузнанный девушкой, испытывает ее, уверяя, что ее милый женился

[a] Ты скажи ему от меня с верным сердцем столько liebes (*нем.* приязни), сколько на дереве loubes (*нем.* листва), и сколько у птиц wunna (*нем.* радости), столько скажи ему minna (*нем.* любви), сколько есть трав и цветов, столько передай ему уважения (*лат.*).

на другой, и он сам был на его свадьбе; чего ты пожелаешь ему? «Я желаю ему столько здоровья, сколько в этом лесу травы, столько счастья, сколько в лесу листьев, столько поцелуев, сколько в небе звездочек, столько деток, сколько в лесу цветов». Сл. формулу из Зальцбурга:

So viel Stern in der Heh,
So viel Tropfen in See,
So of grüess i di schen[a].

Едва ли идет здесь речь о сохранности расовой или племенной традиции: простейшие психические настроения везде могли быть выражены одинаково, образно-схематично. Листьев не перечесть, любви не выразить вполне; эта невыражаемость любви или отчаяния нашла себе и другую гиперболическую формулу, распространенную от востока до запада, от Корана до Фрейданка, испанской и новогреческой песни. Я обозначу ее, по следам Р. Кёлера[18*], ее же начальным образом: с) Если б небо было хартией. Если б небо было хартией, а море наполнено чернилами, мне не хватило бы места, чтобы выразить все то, что я ощущаю. Вот общее содержание, а вот и его выражение в новогреческом варианте: «Если б все морские волны были мне чернилами, хартией все небо, и я стал бы писать на ней без конца, вдаль и вширь, вовеки не выписал бы всего моего горя и всей твоей жестокости». «Если б все семь небес были бумагой, звезды писцами, ночной мрак чернилами, и буквы были столь обильны, как песок, рыбы и листья, то и тогда я не сумела бы выразить даже наполовину желания видеть моего возлюбленного» (Виса о Рамине – в грузинской поэме XII века Висрамиани). В новогреческой песенке по рукописи XV века (Ἀλφάβητος τῆς ἀγάπης) черты мотива уже разложились, и мы не признали бы его без сравнения с основным. Сетует женщина: «Небо – письмо, звезды – буквы, и это отравленное письмо я ношу в сердце, я читала его и плакала. Слезы были мне чернилами, палец – пером; я села и написала, как ты меня покинул, обманывал, как соблазнил, полюбил и оставил». Тот же образ подсказался и Гейне, но в другом применении: на песке у морского берега он чертит тростинкой: Агнеса, я люблю тебя! Но волны смыли написанное, он не верит ни тростнику, ни песку, ни волнам.

Der Himmel wird dunkler, mein Herz wird wilder,
Und mit starker Hand, aus Norwegs Wäldern,
Reiss ich die höchste Tanne
Und tauche sie ein
In des Aetna's glühenden Schlund, und mit solcher

---

[a] Сколько звезд в вышине, сколько капель в море, столько раз я приветствую красавицу (*нем. диалект.*).

Feuergetränkten Riesenfeder
Schreibe ich an die dunkle Himmelsdecke:
«Agnes, ich liebe dich!»

(*«Die Nordsee»*[19]*.)

Влюбленные уверяют себя, что их страсть вечна, скорее совершится что-нибудь невероятное по ходу вещей, чем они разлюбят. Мы переходим к формуле d) невозможности, применимой ко всему, чего не ожидают, на что не надеются. Скорее реки потекут вспять от безбрежного моря, времена года изменят свой ход, чем изменится моя любовь, поет Проперций (I, 15, 29), скорее поле обманчивым плодом наглумится над ратаем, солнце выедет на темной колеснице, реки потекут вспять и рыбы погибнут на суше, чем я испытаю в другом месте печаль моей любви (ib. III, 15, 31). Виргилий (Ecl. I, 59) противополагает такие невозможности своему желанию лицезреть цезаря[20]*. В народных песнях и сказках это locus communis[a], образно-типично отвечающий на вопросы, выражающий отчаяние или уверенность: Не разлюбишь ли меня? Когда вернешься? Вернешься ли? Полюбишь ли? Будет ли конец гореванью? и т. д. Ответы такие: когда реки потекут вспять, когда на снегу произрастет виноград, на дубе вырастут розы, на море кипарисы и яблони, на камне песок, кукушка запоет зимой, ворон побелеет, либо станет голубем и т. д. Последний образ, выражающий невозможность дорогим усопшим вернуться к своим, известен французским, немецким, хорватским песням, греческим песням и сказкам. Willie вернется с того света, когда солнце и луна будут плясать на зеленом лугу, поется в шотландской песне; в немецкой молодец оплакивает свою милую: его горе кончится, когда розы зацветут на горе. В малорусских песнях обычны в таких случаях образы камня, пускающего корни, плавающего поверх воды, тогда как тонет перо расцветающего сухого дерева; в сербских – соединение верхушками двух деревьев, стоящих по обе стороны Дуная; в болгарской мать проклинает дочь: у нее не будет детей; будет, когда заиграет камень, запоет мрамор, рыба провещится.

Типичность некоторых из этих выражений «невозможного» могла бы дать повод к некоторой их группировке по песенным областям, их соприкосновениям и литературным влияниям, которые они могли испытать. Как широко, например, распространен мотив ворона, которому никогда не стать белым? Мотив этот, известный уже классическому мифу, принадлежит к так называемым légendes des origines[b]. Образ сухой трости, жезла, зеленеющих, расцветающих, приютился в легенде о Тангейзере, о покаявшемся грешнике; в известном эсхатологическом сказании такое чудо совершится с сухим стволом райского дерева, древа распятия, и невозможное станет былью.

---

[a] Общее место (*лат.*).

[b] Легенда о происхождении (*франц.*).

Иное, шутливое приложение получил этот мотив в песнях, где молодец задает девушке неисполнимые загадки-задачи; она отвечает ему тем же. Задачи такие: сшить платье из макова, алого цвету, черевички из кленового листу, напрясть дратвы из дождевой капли и т. п. Как для этих задач, так и для мотива «невозможности» в песнях предыдущего цикла можно указать литературные и сказочные параллели в загадках царицы Савской, в сказках о мудрой деве и т. д.; для песен о задачах № 457–458 у Соболевского (Великор. нар. песни, т. I) надо предположить литературный образец шуточного стиля (сл. № 457 из Воронежской губернии: Девка платье мыла, звонко колотила, эхо в море раздавалось, на острове отзывалось).

От грандиозных желаний и таких же уверений влюбленного перейдем к более спокойным проявлениям чувства. «Ты моя, я твой» – вот фраза, встречающаяся в целом ряде народных песен; ты заключен в моем сердце, а ключ потерян: с этим лишним образом формула становится поэтической и нашла известное распространение. Древнейший немецкий вариант, XII века, находится в любовном послании у Wernher'a von Tegernsee:

Du bist mîn, ich bin dîn,
Des solt dû gewiz sîn;
Du bist beslozzen
In mînem herzen,
Verloren ist das slüzzelîn,
Du muost immer drinne sîn[a].

Эта формула е) ключ к сердцу известна в массе четверостиший Schnaderhüpfel, из Швейцарии, Тироля, Эльзаса, Штирии, Хорутании, Нижней Австрии и т. д. Либо ключ потерян и его никогда не найти, либо он в руках одного лишь милого или милой. Тот же образ знаком шотландской, французской, каталонской, португальской, итальянской, новогреческой и галицкой песням. У нее были ключи от моего сердца, я вручил их ей однажды утром, поют в Каталонии:

Las claus del meu cor
Ella las guardava,
Yo las li entregai
Una matinata[b].

Так в новогреческой песне, но с другим оборотом:

---

[a] Ты моя, я твой, верь тому; ты заключена в моем сердце, ключик потерян, ты там останешься навеки (*средневерхненем.*).

[b] Ключи моего сердца она их хранила, я их отдал ей однажды утром (*катал.*).

Νὰ εἶχα τὰ δύο τὰ χέρια μου κλειδιὰ μαλαγματένια,
N'ἄνοιγα τὴν καρδοῦλαν σου, ποῦ κλείδη δι' ἐμένα[a].

Художественная поэзия знает этот мотив: у дантовского Pier delle Vigne два ключа от сердца Фридриха[21]*.

Милый заключен в сердце, его берегут, холят, не выпускают. Нам знакомо сопоставление народной песни: молодца с соколом, ястребом и т. п.; и вот образ меняется: молодец – сокол, соловей, сойка, запертые в золотую, серебряную клетку, выпорхнули, и милая горюет. Так в средневековой лирике, во французских, итальянских и новогреческих песнях. Либо соловей-девушка вылетела из клетки охотника, попала в руки другого, который милует ее. Это формула f) *птички в клетке*; она встречается и в другом применении: молодец-сокол вырывается из неволи[5]; за ним ухаживали, окружали негой, но лишали свободы, либо надругались над ним. К подобному мотиву пристало в одной русской песне (Соболевский 1. с. I, № 48) имя князя Волхонского из цикла песен о нем и ключнике; но только пристало:

Во селе-то во селе-то было Измаилове,
У князя было у Волхонского;

вылетал из терема «молод ясен сокол, птичка вольная»; за ним бежит слуга, жалуется: «За тебя ли меня, млад ясен сокол, казнить то хотят, вешати»; он отвечает:

Воротись ты, воротись, слуга верная!
Я теперь, сокол, на своей воле;
Вечор-то вы надо мной надругалися,
Кормили вы меня, сокола, мертвою вороною,
Поили сокола водою болотною.

Я не имею в виду исчерпать всего богатства образных формул, рассеянных по широкому пространству народных песен, видимо не общавшихся друг с другом; формул, выразивших одни и те же жизненные положения, но отлившихся в типически повторяющихся чертах.

Остановлюсь еще на формуле g) альбы. Влюбленные, любовники видятся тайком, под покровом ночи; «О если б я пробыл с ней одну лишь ночь и никогда не было б рассвета!» (Petrarca sest. I); «О боже! Пусть не поет петух, не занимается заря! В моих объятиях белая голубка» (новогреческая песня). Но вот забрезжило утро, надо расстаться, иначе их застигнут. Народные песни на эту тему принадлежат к числу распространенных (немецкие, чешские, венгерские, украинские, сербские, лужицкие, литовские); по свидетельству Атенея[22]* они из-

[a] Когда бы вместо рук мне два золотых ключа, чтобы открыть твое сердечко, где у меня ключи? (*новогреч.*).

вестны были в Великой Греции: в одном приводимом им отрывке женщина будит своего милого при первых лучах солнца, как бы не застал муж. Либо вестником утра служит пение птиц: «Не могу я оставить тебя одну всю ночь! – Слышь, запела птичка, вещает день», – поется в Швабии:

Ich kann dich wohl einer lassen
Doch nicht die ganze Nacht.
– Hörst du nicht das Vöglein pfeifen?
Verkündet uns schon den Tag[a].

Птицей, вещающей день, является петух; в русской песне девушка жалуется, что он рано поет, с милым спать не дает (Соболевский 1. с. IV, № 717), но это не альба; в литовской девушка баюкает молодца: «Спи, спи, спи, мой дорогой!» – Но затем припев меняется: «Уже пропели петухи, залаяли псы. Беги, беги, беги, милый мой, голубчик! Отец заметит, в спину накладет! Беги, беги, беги, дорогой мой!» – В черногорской альбе та же сцена происходит между младоженами: Иово беседует с милой, пока не запели петлы. Тихо говорит он милой: «Пора нам расстаться (vec je vakat da se rastanemo)». «То не петухи, – отвечает она

Progj se dragi, to su pjetli lažni,

то с минарета раздался утренний призыв». Снова говорит Иово, и всякий раз возвращается та же формула: «Пора нам расстаться!» Она отвечает всякий раз иначе: то это голос старого хаджи, он не знает, когда настает утро (kad je sabah pravi), то это ребята голосят на улице, или их поколотила мать. Но вот является мать Иово и начинает его корить; отвечает Иованова люба: «Сука ты, не свекровь; если ты родила сына, то я его добыла:

I ako si ti rodila sina,
Ti ga rodi, ali ga ja dobich».

Следующая китайская альба лучше всех говорит о самостоятельности этого народного мотива: действующие лица – царь и царица; неизвестно, почему их тревожит приближение дня. «Уже петух пропел, на востоке занялась заря, – говорит она, – пора вставать, во дворце уже собрался народ. – То не петух, а жужжат мухи, не заря, а светит месяц».

Художественная поэзия овладела этим положением: напомню альбу Дитмара фон Эйст[6]; у Чосера (Troilus and Criseide III 1413) Крисеида обращается к Троилу: «Уже пропел петух, и утренняя звезда, вестник утра, разлила свои лучи». И он и она опечалены:

---

[a] Я могу тебя впустить, но не на целую ночь. – Слышишь ли, как птичка щебечет? Она уже предвещает день (*нем.*).

But when the cocke, common astrologer,
Gon on his breast to beate and after crowe,
And Lucifer, the daies messenger
Gan to rise and out his beams throwe,
...... then anone Criseide
With herte sory to Troilus thus saide:
Mine hearte life, my trust, all my pleasaunce,
That I was borne alas, that is my wo,
That day of us mote make disceveraunce,
For time it is to rise and hence to go... [23*]

Так и у Шекспира; только у него аффект повышен и предупреждение разделилось между двумя лицами, в соревновании страсти и опасения. Ромео хочет удалиться, он слышал песню жаворонка, утро близко. «То был не жаворонок, а соловей, – говорит Джульетта, – всю ночь он поет на том гранатовом дереве. – Нет, то был жаворонок, вестник утра, не соловей. Посмотри, дорогая, какие завистливые полосы света разделили на востоке облака. Светочи ночи потухли, и веселый день уже стоит, поднявшись на концах пальцев, над туманными вершинами гор. Надо идти – и жить, либо остаться и умереть. – То не свет дня, это я знаю, а какой-нибудь метеор, испарение солнца, он будет светить тебе ночью на пути в Мантую. Останься, еще не время идти. – Так пусть же меня схватят и убьют; я счастлив, если таково твое желанье. Скажу тебе: тот серый отблеск не от ока утра, а бледное отражение лица Цинтии; то не жаворонок, трели которого там в высоте бьются о свод неба. У меня больше желанья остаться, чем уйти. Итак, приди, о смерть, привет тебе; так хочет Джульетта. Что же, душа моя, побеседуем еще, ведь еще день не настал! – Настал он, настал! Беги, спеши! То жаворонок поет, так несогласно, так резко; говорят, его песнь полна гармоний, согласных делений; нас она разделяет!..»

Вестником утра и разлуки мог быть голос ночного сторожа, как в черногорской альбе призыв муэдзина; предупреждая всех о наступлении дня, сторож невольно становился в какие-то близкие отношения к влюбленным, точно оберегал именно их, заботился о них. Это создавало в песне типичное положение, которое рыцарская лирика приурочила к феодальной обстановке: в художественной альбе при двух влюбленных очутилось еще третье обязательное лицо приятеля, заинтересованного в их судьбе; для них он поет, и предполагается, что его не слышат лишь те, которые могли бы нарушить свидание[7]. Это и невероятно и не реально: ясно, что в рыцарской альбе мы имеем дело с формулой, развившей известное положение по требованиям эстетики, не считавшейся с вероятностью. Предполагать вместе с некоторыми новейшими исследователями альбы, что сторож, друг, ее рыцарского типа навеян мотивом утреннего христианского гимна, не представляется никакой нужды.

Если рыцарская альба развилась из народного, самозданного мотива, то она в свою очередь могла оказать влияние на позднейшие его ва-

риации в европейских народных песнях. Но вопрос влияний – сложный, часто оставляющий вас на распутьи и лишь в редких случаях выводящий на торную дорогу. Примером могут послужить поэтические формулы h) лебедя и горлицы. В старые годы русские люди рушали лебедь на пирах, красавица была для них белой лебедушкой; «лебеди на море – князи, лебедушки на море – княгини» поется у нас о птицах. О музыкальном впечатлении лебединой песни показания различны: в свадебных приговорах из Ярославской губернии у девиц – певиц, «белых лебедиц» – «говоря лебединая». Как понимать это «говоря»? «Станет речи говорить, точно лебедь прокричит», – поется в одной песне (Шейн, Р.П., стр., 437), что невольно напоминает в «Слове о полку Игореве» сравнение тележного скрипа с криком вспугнутых лебедей; либо бочки в погребах гогочут, когда их качает ветер, «будто лебеди на тихиих на заводях» (Рыбн. I, 282). Особо стоит образ Бояна, пускающего десять соколов-пальцев на стадо лебедей-струн: до какой он прежде коснулся, «та преди песнь пояше». Нигде ни следа того особого символизма, который отразился в значении немецкого «schwanen»[a], а в средневековой западной лирике и позже дал образы и сравнения. Когда в «Венецианском купце» (III, 2) Бассанио идет попытать счастья с ларцами, Порция говорит: «Пусть раздается музыка, пока он творит выбор; если он проиграет, он кончится, как лебедь, замрет в мелодии; а дабы сравнение было подходящее, мои глаза будут ему рекой, влажным одром смерти». Символизм навеян классиками: Элианом, Плинием, Овидием: будто бы лебедь предчувствует свою кончину и песней прощается с жизнью. Христианская мысль также овладела образом: предсмертная песня лебедя – это вопль Спасителя на кресте.

Сходное развитие из подобных же источников представляет образ голубя-горлицы. Что он получил особое значение при свете библейско-христианских идей – на это указано было выше[8]; Богородица-голубица принадлежит тому же освещению. Рядом с этим развивается издавна представление о горлице, сетующей по своем голубке, как символ супружеской верности. Символ этот один из популярных в средневековой поэтической и учительной литературе; он отразился и в народных песнях, немецких и французских, итальянских, испанских и датских. Обычная схема такая: горлица неутешна, потеряв супруга, садится лишь на засохшие ветки, не пьет чистой воды, а только замученную. Замутиться-печалиться, это сопоставление знакомо народной песне, как сиденье на сухой ветке (сухой в противоположность к зеленому = молодому, веселому) – олонецкому причитанию вдовы: она кукует «как несчастная кокоша на сыром бору», на «подсушной сидит» на деревиночке, на «горькой… на осиночке». В греческой песенке соловей, когда опечален, не поет ни по утрам, ни по полудни, не садится на дерево с густою листвой, а когда приходит ему охота до песен, понижает голос, и тогда все знают, что он печалуется[9].

---

[a] Чудиться (предчувствовать) (*нем.*).

Василию Великому, Григорию Назианзину и блаженному Иерониму знаком символ горюющей горлицы; Иероним цитирует по этому поводу и более древних авторов. Христианское понимание образа такое: это христианство, молчаливо скорбящее по Спасителе.

Выше мы видели примеры такой же христианской перелицовки символов[10]. Народная песнь останавливается здесь порой на наивном смешении своего и чужого, птицы-вестника с символическим представлением Св. Духа. В одной немецкой песне Пресвятая Дева сидит, птичка подлетает к ней, ей сопутствует прекрасный юноша. Он произносит слова благовестия, а птичку Пресвятая Дева приголубила на своем лоне, обрезала ей крылышки, большое было им веселье:

Sie satzt sich zu ihm nider
Und schloss in in ir schoss,
Beschneid im sein gefider,
Ir beider freud ja die war gross[a].

Я коснулся лишь немногих мотивов, символов и образов и их сочетаний, свойственных поэтическому языку, то выработавшихся самостоятельно в той или другой песенной области и народности, то рассеянных по художественной или народной песне из одного определенного источника. Все они произошли или были усвоены на почве музыкально-ритмических ассоциаций и составляют специальность поэтического словаря; все они испытывают в течение времени известное обобщение, приближаясь к значению формул, как в процессе, которому подлежит человеческое слово вообще на пути от его древней образности к отвлечению; но в минуты возбуждения, на крыльях ритма, в руках действительного поэта, они могут быть по-прежнему определенно суггестивны. Говоря о поэтическом стиле, Уланд подчеркнул явление обобщения, но, по-моему, не достаточно остановился на суггестивности формул, именно как формул. В течение долгого и разнообразного развития поэтического дела, говорит он, постепенно образовалось значительное количество поэтических образов и оборотов, всегда готовых к услугам всякого вновь объявившегося певца, но вследствие постоянного употребления к этим образам и оборотам так пригляделись, что авторы и читатели едва ли соединяют с ними какое-либо другое значение, кроме настоящего и основного. По типу этих привычных выражений стали слагать и новые на тот же лад, в значении которых столь же мало дают себе отчета. Этим объясняется, что в иных поэтических произведениях мы встретим словообразования, которым не подсказать никакого смысла, либо образы, не вызывающие никакого представления и взаимно уничтожающиеся, потому что за ними не лежит личное непосредственное впечатление. «Всякий об-

[a] Она села к нему на землю, взяла его на колени, обрезала ему крылья, их радость была велика (*нем.*).

раз, особенно из избитых частым употреблением, должен быть наново воспринят из природы, либо из ясного созерцания фантазии, иначе он грозит стать фразой. Роза – постоянно возвращающийся, неотъемлемый образ юности, но лишь тот употребит его поэтически, в воображении которого роза в самом деле расцветает в своем нежном сиянии и аромате»[24*].

Итак, поэтический образ оживает, если он снова пережит художником, воспринятый из природы или подновленный силой воображения; подновленный из воспоминания – или из готовой пластической формулы. На этом я остановлюсь, потому что это существенно для вопроса. Поэт, например, никогда не видел пустыни, но он может передать нам живое впечатление этого невиданного двумя-тремя словами, которые, употребленные в деловой, докладывающей речи, оставляют меня относительно равнодушным, у него же вызывают видения. Когда еще жива была в поэтическом обороте предсмертная песня лебедя, она, очевидно, была суггестивна и для тех, которые никогда ее не слыхали; сам Уланд говорит, что роза вызывает в нас ассоциацию веселья. Дело в том, что поэтический язык состоит из формул, которые в течение известного времени вызывали известные группы образных ассоциаций положительных и ассоциаций по противоречию; и мы приучаемся к этой работе пластической мысли, как приучаемся соединять со словом вообще ряд известных представлений об объекте. Это дело векового предания, бессознательно сложившейся условности и, по отношению к той или другой личности, выучки и привычки. Вне установившихся форм языка не выразить мысли, как и редкие нововведения в области поэтической фразеологии слагаются в ее старых кадрах. Поэтические формулы – это нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов, в одном более, в другом менее; по мере нашего развития, опыта и способности умножать и сочетать вызванные образом ассоциации.

Мы можем перенести этот вопрос и в область более сложных поэтических формул: формул-сюжетов, о чем будет речь в следующих главах поэтики. Есть сюжеты новоявленные, подсказанные нарастающими спросами жизни, выводящие новые положения и бытовые типы, и есть сюжеты, отвечающие на вековечные запросы мысли, не иссякающие в обороте человеческой истории. Где-то и кем-нибудь таким сюжетам дано было счастливое выражение, формула, достаточно растяжимая для того, чтобы воспринять в себя не новое содержание, а новое толкование богатого ассоциациями сюжета, и формула останется, к ней будут возвращаться, претворяя ее значение, расширяя смысл, видоизменяя ее. Как повторялась и повторяется стилистическая формула «желания», так повторяются на расстоянии веков, например, сюжеты Фауста и Дон-Жуана[25*]; религиозные типы подлежат такому же чередованию пересказов: картина Репина, которую мне удалось видеть в его мастерской, представляет блестящее доказательство того, что евангельский рассказ об искушении Христа[26*] еще далеко не исчерпан

художниками и способен вызвать новое поэтическое освещение. Как в области культуры, так, специальнее, и в области искусства мы связаны преданием и ширимся в нем, не созидая новых форм, а привязывая к ним новые отношения; это своего рода естественное «сбережение силы». К числу многих парадоксов, наполняющих статью гр. Л. Толстого об искусстве, принадлежит и следующий, особенно яркий, едва ли имеющий вызвать даже полемику: будто так называемые поэтические сюжеты, то есть сюжеты, заимствованные из прежних художественных произведений, – не искусство, а «подобие искусства». Пример – сюжет Фауста. Пушкин уже ответил на это: «Талант не волен, – писал он, – и его подражание не есть постыдное похищение – признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по стезям гения...»[27*]. Иных, менее оригинальных поэтов возбуждает не столько личное впечатление, сколько чужое, уже пережитое поэтически; они выражают себя в готовой формуле. «У меня почти все чужое, или по поводу чужого, и все, однако, мое», – писал о себе Жуковский[28*].

IV

Язык прозы послужит для меня лишь противовесом поэтического, сравнение – ближайшему выделению второго. В стиле прозы нет, стало быть, тех особенностей, образов, оборотов, созвучий и эпитетов, которые являются результатом последовательного применения ритма, вызывавшего отклики, и содержательного совпадения, создававшего в речи новые элементы образности, поднявшего значение древних и развившего в тех же целях живописный эпитет. Речь, не ритмованная последовательно в очередной смене падений и повышений, не могла создать этих стилистических особенностей. Такова речь прозы. Исторически поэзия и проза, как стиль, могли и должны были появиться одновременно: иное пелось, другое сказывалось. Сказка так же древня, как песня; песенный склад не есть непременный признак древнего эпического предания; северные саги, этот эпос в прозе, не представляют собою единичный факт. Из примеров чередования стихотворного и прозаического изложения, собранных мною при другом случае[11], иные могут быть истолкованы, как поздняя попытка дополнить сказом забытые эпизоды песни, но другие послужат к характеристике древней смены ритмованного и неритмованного слова. Это явление довольно распространенное, и едва ли мы вправе объяснить подобную смену в Aucassin et Nicolette влиянием кельтского (ирландского) эпоса, где она обычна. Грузинские песни о Тариэле перемежаются прозаическим пересказом отдельных моментов, взамен утраченного в народной памяти песенного повествования; латышские песни то сказываются, то поются; Лайма, божья дщерь, поет их и сказывает и т. д.

Обычное в поэтиках положение, что проза явилась позже поэзии, по ее следам, обобщено из наблюдений над внешним развитием, глав-

ным образом, греческой литературы. Пелись гомерические поэмы, за ними уже возникает проза логографов[29]*. Эта последовательность обязывает разве к тому выводу, что тексты в прозе могли быть записаны ранее поэтических, потому что последние хранились и еще хранятся в памяти народа, несмотря на их иногда значительный объем, защищенные ритмом и складом, тогда как вольная речь прозы забывалась, искажалась и требовала другой защиты, кроме оберега памяти. В пользу более позднего развития прозы, как жанра, такой факт так же мало доказателен, как ритмическая проза Корана, построенная по более ранним метрическим образцам. Можно говорить об усиленном развитии прозаической литературы, деловой, философской и научной, после того, как поэзия уже дала свой цвет. И это явление было обобщено: в водворении прозы видели рост личности, возможность личной оценки и критики предания, наконец преобладание демократии, начало и торжественное вшествие науки. Все это можно принять, но с оговорками. Ведь древняя песня обряда и культа была не только поэзией, но, ранее того, и наукой, и знанием, и верованием, и наставлением (Солон); прототипы французских chansons de geste сложились по следам событий, и, пока эпическая песня не обставилась общими местами народной поэтики, не подверглась литературной обработке, она была пересказом фактов, виденных или слышанных, с элементами общих и личных взглядов, и я не вижу большой разницы в приемах логографа, сменившего эпического певца. Критическое отношение к явлениям и данным исторического прошлого и общественной жизни в области историографии является в результате такого же процесса, который вывел из народной песни лирику личной мысли.

Если говорить о подъеме литературы в прозе в связи с усилением демократических интересов, то с тем же правом можно выдвинуть и другой факт, ярче выясняющий те же отношения. Я назвал бы его аристократизацией поэзии. Когда она начинает служить профессиональным и сословно-кастовым целям, ее содержание суживается, и на открытых местах, отвечая интересам, от которых она отошла, водворяется проза. Так могло быть вообще на переходе от народного обряда к поэзии храмового культа. Крайнее развитие крепко организованного кастового начала объясняет и такое, по-видимому, исключение, только подтверждающее правило: в политике брахманов, ревниво устранявшей массу от успехов знания, Вебер видит причину слабого развития санскритской прозы; знание было в руках жреческого сословия и продолжало выражаться в архаических формах-переживаниях: и поэтические, и научные темы, законы и обряды, и практические наставления – все это по-прежнему облекалось в стихи.

Другое обособление поэтического стиля произошло на почве профессии. Явились, выделившись на фоне народной песни, профессиональные певцы, сказители, воспитавшиеся постепенно к сознанию поэзии не как обрядового или культового дела, а как акта самодовлеющего; начала художественной поэзии, которая продолжает развивать

собственное стилистическое предание, вблизи и вместе в стороне от развития деловой речи. На этот раз мы имеем дело не с противоречиями архаизма культовой поэзии и новшества прозы, а с двумя совместно развивающимися традициями[30]*, причем, быть может, на стороне поэтического стиля задерживающих элементов больше, в ритме, в подборе унаследованных оборотов, в предании риторики и школы, в гильдиях, как было в Ирландии и Уэльсе. Язык поэзии всегда архаичнее языка прозы, их развитие не равномерно, уравновешивается в границах взаимодействия, иногда случайного и трудно определимого, но никогда не стирающего сознания разности. «Белый свет» нашей народной песни такая же тавтология, как «белое молоко»; Аристотель считает последнее сочетание возможным в поэзии, неуместным в прозе; ему кажутся невнятными метафоры Горгия: «кровавые дела» и даже «бледные»; от последних не отказался бы и современный поэт; гр. Л. Толстой говорит о «черной темноте» («Воскресение»).

Взаимодействие языка поэзии и прозы ставит на очередь интересный психологический вопрос, когда оно является не как незаметная инфильтрация одного в другой, а выражается, так сказать, оптом, характеризуя целые исторические области стиля, приводя к очередному развитию поэтической, цветущей прозы. В прозе является не только стремление к кадансу, к ритмической последовательности падений и ударений, к созвучиям рифмы, но и пристрастие к оборотам и образам, дотоле свойственным лишь поэтическому словоупотреблению. Не все смешения такого рода подлежат одной и той же оценке: когда начинатели классического возрождения обновили литературное значение латинской речи, они еще не успели точно овладеть критерием поэтически и прозаически дозволенного, и их стиль невольно отзывается центоном неискусившихся искателей. Но когда подобный же синкретизм встречается в перебоях литературных и общественных настроений, в греко-римском азианизме, в эвфуизме елизаветинской поры, в французском style précieux[31]*, вопрос о психологических поводах такого смешения возникает естественно: дело идет об эпохах переходных, полных начинаний и переломов, когда мысль, чувство и вкус настроены к выражению чего-то нового, желаемого, чему нет слов. И слова ищут в приподнятом, потенцированном стиле поэзии, в цитате из поэта, в введении поэтического словаря в оборот прозы. Это производит впечатление чего-то нервного, личного, сильного и слабого вместе, искусственной изнеженности и искусственного бомбаста. В современной прозе, особенно французской, можно отметить подобные же признаки; переходный ли это пункт перед новым разграничением или указание на грядущий синкретизм и забвение унаследованных форм поэтической речи?

Язык поэзии инфильтруется в язык прозы; наоборот, прозой начинают писать произведения, содержание которых облекалось когда-то, или, казалось, естественно облеклось бы в поэтическую форму. Это явление постоянно надвигающееся и более общее, чем рассмотренное

выше. И здесь приходится разобраться в частностях, не решая вопроса оптом. Когда chansons de geste, в прежнее время певшиеся и сказывавшиеся, начинают излагаться в прозе, опускаясь до народной книги, мы скажем себе, что живой, эмоциональный интерес к ним исчез, что они уже «старина», привлекающая не идеей, а сказачною схемой, очутившаяся в среде, где она не была пережита и перечувствована, абстрактная сказка. Но когда в поалександровскую эпоху ослабело сознание греческой народности, воспитавшей местный эпос и сагу, и на почве всесветной монархии, в течениях космополитизма, центрами интереса явились не политические, а домашние, личные отношения, схемы рассказа о себе, о личном горе и счастье и признании не укладывались в формы, увековеченные поэтическим преданием, и вместо эпоса явился роман в прозе. Семейная драма в прозе была результатом такого же перелома в общественных интересах, как в Средние века новое содержание мысли и чувства потребовало в романах бретонского цикла и новых сюжетов, и другой метрической формы.

Примечания А. Н. Веселовского

[1] См. выше, стр. 184.

[2] См.: Новые книги по народной словесности. Журнал Министерства народного просвещения, ч. CCXLIV, отд. 2, стр. 172.

[3] См. выше.

[4] См.: мои Разыскания, вып. VI, стр. 67 и след. С тех пор материалы сравнений значительно пополнились.

[5] См:. Психологический параллелизм, стр. 475; Ἀλφάβητος τῆς ἀγάπης № 26.

[6] См. выше, стр. 251.

[7] См. выше, стр. 253–254.

[8] См. выше, стр. 390–391.

[9] См.: Психологический параллелизм, стр. 480, 486, Ἀλφάβητος τῆς ἀγάπης № 92.

[10] См. выше, стр. 390–391 и Психологический параллелизм, стр. 476.

[11] См.: Эпические повторения, 1. с., стр. 1, 18 и след..

Комментарии

ЖМНП. Ч. CCCXXIII, май (1899. № 5). Отд. 2. С. 35–73.

Вопросы различения языка поэзии и прозы, поставленные в первой работе данного раздела, развертываются в последующих на анализе истории поэтического стиля. А.Н. Веселовский в этой статье, но уже более бегло, касается и общей проблемы, которой посвящен первый раздел исторической поэтики – «Определение поэзии».

В разработке специфики поэтического языка А. Н. Веселовский имел великого предшественника – А. А. Потебню, чья работа «Мысль и язык» (сначала как цикл журнальных статей) появилась в 1862 г. А. А. Потебня исходил из идей

тех же немецких филологов, которые будут важны и для А. Н. Веселовского: он разрабатывал гумбольдтовскую «внутреннюю форму», полемически осмыслял взятое у Г. Штейнталя понятие «апперцепции» (см. коммент. к «Определению поэзии»). М. М. Бахтин так оценил сходство мысли российских ученых и их отличие от немецких предшественников: «Мы не можем входить здесь в существо проблемы взаимоотношения языка и мифа. В соответствующей литературе проблема эта до последнего времени трактовалась в психологическом плане с установкой на фольклор и без связи с конкретными проблемами языкового сознания (Штейнталь, Лазарус, Вундт и др.). У нас в существенную связь эти вопросы поставлены Потебнею и Веселовским» (*Бахтин М. М.* Слово в романе. Гл. V. Две стилистические линии европейского романа // *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 181; подстрочное прим.).

В работах самих этих ученых взаимные отсылки не часты и, как правило, ограничены конкретными, иногда полемическими поводами (о расхождениях между А. А. Потебней и А. Н. Веселовским см. ниже коммент. к работе о психологическом параллелизме, а также к статье «Сравнительная мифология и ее метод» во 2-м т. наст. изд.). Природу поэтического языка А. А. Потебня определял исходя из особого, только ей присущего способа перенесения образа в значение. Миф не знает различия между ними. Проза непосредственно переносит образ в значение, их уравнивает. «Поэзия есть преобразование мысли... посредством конкретного образа, выраженного в слове...» (*Потебня А. А.* Из записок по теории словесности // Эстетика и поэтика. С. 333). Сам же этот конкретный образ есть лишь «субъективное средство для перехода к значению» (там же. С. 420).

Не называя имени Потебни, А. Н. Веселовский оспаривает в данной работе сходный принцип различение языка прозы и поэзии по их содержательности и степени конкретности, а не по характеру их стиля.

Однако постепенно имена А. Н. Веселовского и А. А. Потебни сложились в формулу, высвечивающую общность, а понимание различия стерлось. Такого рода принесение исторического контекста в жертву обобщающему построению отчетливо заявлено в книге О. А. Ханзена-Лёве: «Вполне оправданно рассматривать теоретиков литературы Потебню и Веселовского как аутентичных представителей тех аспектов русского символизма, которые были существенны для ОПОЯЗа в его связях с символизмом, ведь Белый сам в книге „Символизм“ (1910) произвел поэтологическую „канонизацию“ Потебни и Веселовского» (*Ханзен-Лёве О. А.* Русский формализм. С. 37).

Если Андрей Белый кого-то и «канонизировал», то А. А. Потебню, что вскоре продолжили формалисты. Они признали родство и с Веселовским, но в конечном итоге предпочли полемически отстраниться от обоих (см. во вступит. стат. разд. «Этнографическая?!»).

В той же статье «Искусство как прием» (1917), где он полемизирует с А. А. Потебней, В. Б. Шкловский вспоминает и об А. Н. Веселовском – в связи с теорией «экономии творческих сил» Г. Спенсера, которую А. Н. Веселовский якобы «договорил» в главе из исторической поэтики «Язык поэзии и язык прозы». Однако А. Н. Веселовский не только не «договарил» вслед Спенсеру, но нашел здание, им возведенное, «призрачным»: «...забыт немаловажный, эво-

люционный фактор, столь дорогой Спенсеру, и немудрено, что построенное им здание оказывается призрачным...»

Смысл упрека состоит в том, что Спенсер не учитывает меняющийся характер языка, а вместе с ним и того, что на разных его стадиях могло пониматься под «принципом сбережения внимания: простые люди, дикари, любят координировать впечатления и формы их выражения» (аналогичное возражение, касающееся недооценки Спенсером принципа культурной эволюции, будет сделано и в работе «Из истории эпитета», см.). Отсюда возникновение повторяющихся в языке и отбираемых поэзией формул. Они-то и составляют основу поэтической речи.

Однако, дополняя Спенсера, А. Н. Веселовский безусловно согласен с тем, как тот включил в определение поэзии акт ее восприятия слушателем, что (по выражению М. М. Бахтина) окончательно перевело разговор в плоскость «конкретных проблем языкового сознания» (см. выше). Тем самым открыта возможность различать поэзию и прозу как разные типы речи. *Понимание словесного искусства как речевой деятельности* будет исходной посылкой для русской филогической школы. Основа его заложена в работах А. Н. Веселовского по «истории поэтического стиля».

В. Б. Шкловский предпочел не заметить у А. Н. Веселовского этого основного направления мысли, поскольку в противном случае новизна многого из того, что он заявляет как открытие, совершенное им и его соратниками (Л. Якубинским) в деле различения поэтического и прозаического языка, потеряло бы свою новизну: «Указание на то, что в поэтическом японском языке есть звуки, не имеющиеся в японском практическом, было чуть ли не первым фактическим указанием на несовпадение этих двух языков» (*Шкловский В. Б.* Теория прозы. С. 11). Таким образом вся работа А. Н. Веселовского «Язык поэзии и язык прозы» оказывается списанной на оговорку «чуть ли», поскольку именно в ней сформулирован принцип «несовпадения» поэтического и прозаического языков.

В целом поэтику А. Н. Веселовского В. Б. Шкловский характеризует несколько позже – в первом разделе статьи «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» (Поэтика. Пг., 1919), озаглавленном «Этнографическая школа» (см. вступит. стат.).

В статье «Язык поэзии и язык прозы» А. Н. Веселовский вступает в ту область, где доминируют не этнографические, а речевые закономерности. Первый принцип поэтической речи, который он берет крупным планом, – ее *формульность.* Впоследствии будут спорить, преувеличил А. Н. Веселовский значение речевых формул или не преувеличил. В таком отвлеченном виде этот спор довольно беспредметен и напоминает то, что произошло с этнографией: создается впечатление, что критики А. Н. Веселовского последовали за ходом его мысли лишь до первого поворота, а далее потеряли его из виду. Принцип формульности, возникший на музыкально-ритмической основе, предложен как дифференцирующий при различении поэзии и прозы, но он далеко не исчерпывает содержания поэзии, чего так опасаются оппоненты А. Н. Веселовского (см.: *Жирмунский*, *1959.* № 2. С. 179).

Исследование словаря поэтической символики на материале языка культуры, проведенное в данной статье А. Н. Веселовским, приняло в последнее вре-

мя форму реального составления словарей или изданий словарного типа. Можно назвать следующие новейшие работы на русском языке, снабженные богатой библиографией источников: *Маковский М. М.* Язык – миф – культура. Символы жизни и жизнь символов. М., 1996; *Его же.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М., 1997; *Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.

[1]* В автобиографической «Поэзии и правде» И. В. Гёте речь о рифме как условии поэзии заходит в кн. XVIII (часть четвертая) в связи с тем, что установилась новая мода – на белый стих: «Немцы с давних времен привыкли к рифме; стихотворцу она облегчала его работу, сводя ее к наивному подсчету слогов. Позднее, изощряясь в искусстве стихосложения, поэты инстиктивно старались в большей или меньшей степени сообщать должный смысл и выразительность этим слогам, что многим из них удавалось. Рифма обозначала конец или же, в более коротких строках, смысловое членение поэтического периода, а неустанно развивающийся слух заботился об изяществе и разнообразии стиха. И вдруг от рифмы отказались, не подумав о том, что в вопросе о достоинстве слогов еще никто толком не разобрался, да и не так просто было это сделать» (*Гёте И. В.* Поэзия и правда / Пер. Н. Ман. М., 1969. С. 512).

[2]* А. Н. Веселовский не раз в своих работах ссылается на книгу близкого парнасцам прозаика и критика *Поля Бурже,* в особенности на его сборник «Этюды и портреты» (1889).

[3]* Принцип экономии усилий в качестве закона творчества не раз становился объектом полемики, в том числе см.: *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1968. С. 256–258.

[4]* *И в Лету бух*! – Пушкин А. С., «История стихотворца».

[5]* *Кардуччи Джозуэ* (1835–1907) – итальянский поэт и литератор. О полемике с ним А. Н. Веселовского и об их отношениях см. коммент. к стат. «Взгляд на эпоху Возрождения в Италии» во 2-м т. наст. изд.

[6]* Трактат Льва Толстого «Что такое искусство?» увидел свет в журнале «Вопросы философии и психологии» в 1897 (кн. 5) и в 1898 (кн. 1) годах. Он не мог не привлечь внимание А. Н. Веселовского, поскольку в своей обзорной части, посвященной анализу работ по эстетике, пересекался с «Определением поэзии» (и не стал ли таким образом одной из причин, по которой А. Н. Веселовский воздержался от публикации собственного труда?). Однако концептуально трактат Л. Толстого имел задачу едва ли не противоположную исторической поэтике. Там, где ученый пытается определить границы своего предмета исследования, писатель протестует против обособления и профессионализации искусства в целом. Вот почему на важнейшие для Толстого критерии А. Н. Веселовский откликается вопросом: «При чем тут искусство?». Оба эти качества, с его точки зрения, не способны объяснить природу поэзии.

[7]* Работа «Психологический параллелизм...» (см.) появилась в печати раньше.

[8]* Здесь впервые в тексте исторической поэтики сформулирована мысль о сущности языка поэзии, главная функция которого – подновление, припомина-

ние «графического элемента слова». Представление о развитии языка как о постепенном стирании в слове первоначального образа характерно и для А. А. Потебни, так оценивающего современное состояние языка: «За словом, которое нам служит только указанием на предмет, мы думаем видеть самый предмет, независимый от нашего взгляда» (*Потебня А. А.* Мысль и язык. С. 172). А. Н. Веселовский придаст этому первоначально языковому принципу более широкое культурное значение, но, естественно, не предполагая, что вся картина литературной эволюции может быть представлена через стирание, «автоматизацию» и ее сознательное преодоление, как это сделает В. Б. Шкловский. Однако формалистическая теория, безусловно, имеет своим первоначальным источником суждения А. А. Потебни и А. Н. Веселовского. Ср. знаменитое положение В. Б. Шкловского: «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание...» (Теория прозы. С. 13).

9* А. Н. Веселовский имеет в виду опыты французских поэтов по осмыслению отдельно взятых звуков – опыты, самым известным из которых является сонет младшего современника парнасцев Артюра Рембо «Гласные» (опубликован бывшим парнасцем П. Верленом в 1883 г.). Если поэты в своих предположениях и могли заходить слишком далеко и делать произвольные заключения, то все же связь между миром психических и физических явлений несомненна и стала предметом новейших научных исследований, напоминает А. Н. Веселовский, ссылаясь на имя немецкого физика и философа *Густава Теодора Фехнера* (1801–1887). В его трудах Вселенная рассматривалась одушевленной, а психическая жизнь человека – доступной экспериментально-математическому исследованию, что оказало важное влияние на дальнейшее развитие психологии.

10* *Койнэ* (*греч.*) – общелитературный язык Древней Греции, развившийся на основе аттического (афинского) диалекта.

11* *Гримм Якоб* (1785–1863) – выдающийся немецкий филолог, один из основоположников мифологической школы в фольклористике. *Гофман* фон *Феллерслебен Август Генрих* (1798–1874), *Гебель Иоганн Петер* (1760–1826) – немецкие писатели, связанные с фольклорной традицией и исследовавшие ее.

12* *Шанфлёри* (наст. имя – Юсон Жюль Феликс; 1821–1889) – французский писатель, особенно известный как автор сборника статей «Реализм», благодаря которому он считается едва ли не первым теоретиком реалистического искусства. В числе других вопросов Шанфлёри неоднократно касается проблемы литературного языка, степени его приближенности и удаленности от разговорной речи. Фрагменты из нее см. в сб.: Литературные манифесты французских реалистов. Л., 1935. С. 67–85.

13* Ср. пер. В. Левика:

Сидел я, брови сдвинув
И ногу на ногу закинув.
А щеку подперев рукой
И обсуждал вопрос такой:
Как надо жить на свете?

[14]* «И дни и ночи распевает: / „Когда б я ласточкой была!“» (*Пер. Б. Пастернака.* – Гёте «Фауст». Часть I. Лесная пещера).

[15]* «*Если б счастье мое...*» (1891) – Эта первая строка видоизмененно повторяется в начале каждой следующей строфы: «...было чудным цветком...», «...было редким кольцом...», «...было в сердце твоем...»

[16]* *Риан* (III в. до н. э.) – автор эпиграмм, вошедших в греческую антологию. Та, которую имеет в виду А. Н. Веселовский:

Дексионик, ловивший в тени под зеленым платаном
Черного клеем дрозда, птицу за крылья схватил;
И со стенанием громким кричала священная птица...
Я же, о милый Эрот, юное племя Харит,
Я бы на месте дроздов, – лишь бы в этих руках оказаться,
Рад бы не только кричать, – слезы сладчайшие лить.
(*Пер. Ю. Шульц.*)

[17]* Стихотворение *Гая Валерия Катулла* было чрезвычайно популярным и многократно варьировалось:

Птенчик, радость моей подруги милой,
С кем играет она, на лоне держит,
Кончик пальца дает, когда попросит,
Побуждая его клевать смелее,
В час, когда красоте моей желанной
С чем-нибудь дорогим развлечься надо,
Чтоб немножко тоску свою рассеять.
А вернее – свой пыл унять тяжелый, –
Если б так же я мог, с тобой играя,
Удрученной души смирить тревогу!
(*Пер. С. Шервинского.*)

[18]* «См. R.Köhler „Kleinere Schriften“, 1900, т. III, с. 293 ср. („Und wenn der Himmel war'von Papier“) и O. Böckel, с. LXXXVI» (*Жирмунский, 1940*).

[19]* Генрих Гейне «Признание» (сборник «Северное море»):

Темнеет небо – и сердце мятежней во мне...
Мощной рукой в норвежских лесах
С корнем я вырву
Самую гордую ель, и ее обмакну
В раскаленное Этны жерло,
И этим огнем напоенным
Исполинским пером напишу
На темном своде небесном:
«Агнесса!
Я люблю тебя!»
(*Пер. М. Михайлова.*)

[20]* В первой эклоге «Буколик» Вергилия пастух Титир (alter ego автора) говорит о том, что образ Августа (по имени не называемого) никогда не исчезнет из его благодарного сердца:

Ранее станут пастись легконогие в море олени,
И обнажившихся рыб на берег прибой перебросит,
Раньше в скитаньях пройдя родные пределы, изгнанник
К Арару парф испить подойдет, а к Тибру германец,
Чем из груди у меня начнет исчезать его образ.
(*Пер. С. Шервинского.*)

[21]* *Пьер делла Винья* – влиятельнейший советник импертора Фридриха II Гогенштауфена (1194–1250), бывший одним из поэтов сицилийской школы; оклеветанный из зависти, он был брошен в тюрьму, ослеплен и покончил с собой. Иносказательное выражение «Я тот, кто оба сберегал ключа» (*Данте.* Ад. XIII. 58; *пер. М. Лозинского*) восходит к Библии (Исайя; 22: 22) и означает возможность как казнить, так и миловать.

[22]* *Атеней* (Афиней) – см. коммент. 19* к стат. «Синкретизм древнейшей поэзии...»

[23]* *Чосер Д.* Троил и Крессида. Книга IV. Строфы 203–204:

Когда ж петух прилежный возвестил
Конец для тьмы отмеренного срока
Прилежным криком и биеньем крыл,
И Веспер засветился одиноко...
...тут вдова
Промолвила, от грусти чуть жива:
«О жизнь моя! Души моей отрада!
Уже разлуки нашей близок час:
День настает, увы! Расстаться надо...»
(*Пер. М. Бородицкой.*)

[24]* См. также работу А. Н. Веселовского «Из поэтики розы» в разд. *История поэтических идеалов* (Т. 2 наст. изд.).

[25]* О *Фаусте* см. в кн.: Легенда о докторе Фаусте / Под ред. В. М. Жирмунского. М., 1978; а также библиографию: *Henning H.* Faust-Bibliographie. V. 1–3. Berlin; Weimar, 1966–1976. О *Дон Жуане: Нусинов И. М.* История образа Дон Жуана // *Нусинов И. М.* История литературного героя. М., 1958; *Singer A. E.* The Don Juan Theme: Versions and Criticism. A Bibliography. Morgantown: West Indiana, Il., 1965.

[26]* Матфей 4 1-11; Лука 4 1-13.

[27]* *Пушкин А. С.* Фракийские элегии: Стихотворения Виктора Теплякова, 1836 // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. С. 287. У Пушкина сказано «по следам гения».

[28]* Из письма В. А. Жуковского Н. В. Гоголю от 6 (18) февраля 1847 г. См.: *Жуковский* В. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 542.

[29]* *Логограф* (*греч.*) – термин введен Фукидидом в V в. до н. э. для обозначения авторов исторических сочинений; в XIX в. установилась традиция применять его для обозначения древнейших историков до Геродота, от которых сохранились лишь фрагменты текстов.

[30]* К этому месту В. В. Мочалова (С. 396) приводит мнение Ю. Н. Тынянова, которое предваряет более дифференцированной постановкой проблемы: «Следует учитывать разный характер соотнесенности прозы и поэзии, с одной стороны, и стиха и прозы – с другой, и самое главное – историческое изменение этих отношений. Выделяясь из того, „что пелось", поэзия, в свою очередь, оказывается синкретическим образованием, из которого в дальнейшем выделяются стихотворная поэзия и художественная проза...»

«Строго говоря, вне соотнесенности литературных явлений и не бывает их рассмотрения. Таков, например, вопрос о прозе и поэзии. Мы молчаливо считаем метрическую прозу – прозой и неметрический верлибр – стихом, не отдавая себе отчета в том, что в иной литературной системе мы были бы поставлены в затруднительное положение. Дело в том, что проза и поэзия соотносятся между собою, есть взаимная функция прозы и стиха... Но проза дифференцируется, эволюционирует, одновременно эволюционирует и стих. Дифференциация одного соотнесенного типа влечет за собой или, лучше сказать, связан с дифференциацией другого соотнесенного типа». *Тынянов Ю. Н.* О литературной эволюции. С. 276).

[31]* А. Н. Веселовский перечисляет примеры аффектированного стиля: *азианизм* – орнаментальный стиль греческой ораторской прозы эпохи эллинизма (III–I в до н. э.); *эвфуизм* – стиль остроумно-метафорического выражения, получивший свое название в 1590-е гг. по имени главного героя романа Джона Лили – Эвфуэса; *style précieux* – стиль прециозного романа и культуры французских салонов XVII в., закат которого ознаменовала постановка при дворе комедии Ж.-Б. Мольера «Смешные жеманницы (прециозницы)» (1659).

Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля[1]

I

Человек усваивает образы внешнего мира в формах своего самосознания; тем более человек первобытный, не выработавший еще привычки отвлеченного, необразного мышления, хотя и последнее не обходится без известной сопровождающей его образности. Мы невольно переносим на природу наше самоощущение жизни, выражающееся в движении, в проявлении силы, направляемой волей; в тех явлениях или объектах, в которых замечалось движение, подозревались когда-то признаки энергии, воли, жизни. Это миросозерцание мы называем анимистическим[1*]; в приложении к поэтическому стилю, и не к нему одному, вернее будет говорить о *параллелизме*. Дело идет не об *отождествлении* человеческой жизни с природною и не о *сравнении*, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о сопоставлении по признаку действия, движения: дерево хилится, девушка кланяется – так в малорусской песне. Представление движения, действия лежит в основе односторонних определений нашего слова: одни и те же корни отвечают идее напряженного движения, проникания стрелы, звука и света; понятия борьбы, терзания, уничтожения выразились в таких словах, как mors, mare, μάρναμαι, нем. mahlen[a].

Итак, параллелизм покоится на сопоставлении субъекта и объекта по категории движения, действия, как признака волевой жизнедеятельности. Объектами, естественно, являлись животные; они всего более напоминали человека: здесь далекие психологические основы животного аполога; но и растения указывали на такое же сходство: и они рождались и отцветали, зеленели и клонились от силы ветра. Солнце, казалось, также двигалось, восходило, садилось; ветер гнал тучи, молния мчалась, огонь охватывал, пожирал сучья и т. п. Неорганический недвижущийся мир невольно втягивался в эту вереницу параллелизмов: он также жил.

Дальнейший шаг в развитии состоял из ряда перенесений, пристроившихся к основному признаку – движения. Солнце движется и гля-

[a] Смерть, море (*лат.*), сражаюсь (*греч.*), молоть (*нем.*).

дит на землю: у индусов солнце, луна – *глаз*; Soph. Ant. 860: ἱερὸν ὄμμα[a]; земля прорастает травою, лесом – *волосом*: у Гомера говорится о κόμη[b] деревьев (ср. Bacch. 676: πρὸς ἐλάτης... φόβην, Eur. Hipp. 210: ἐν κομήτῃ λειμῶνι[c]); когда гонимый ветром Агни (огонь) ширится по лесу, он скашивает волосы земли; земля – невеста Одина, пел скальд Hallfredr[2*] (Hákonardrapa, до 968 г.), лес – ее волосы, она – молодая, широколицая, лесом обросшая дочь Онара; «Vom Haare der Bäume troff Feuer auf mich»[d] (Schubart, Der ewige Jude [3*])[2] – У дерева *кожа* – кора (инд.), у горы *хребет* (инд.; ср. греч. τράχηλος ὄρους; ср. еще κάρα, ποῦς, ῥάχις, κέρας[e] – о горе), как и у моря (νῶτα θαλάσσης, αὐχὴν πόντου[f]); *дерево пьет ногою – корнем* (инд.), его *ветви – руки*, *лапы* (ср. Plin. brachia arborum[g]; франц. branche, ит. branca[h]; наоборот, в Atlm. 63,2: палец на ноге = ножная ветка) и т. д.

В основе таких определений, отразивших наивное, синкретическое представление природы, закрепощенных языком и верованием, лежит перенесение признака, свойственного одному члену параллели, в другой. Это – *метафоры языка*; наш словарь ими изобилует, но мы орудуем многими из них уже бессознательно, не ощущая их когда-то свежей образности; когда «солнце садится», мы не представляем себе раздельно самого акта, несомненно живого в фантазии древнего человека: нам нужно подновить его, чтобы ощутить рельефно. Язык поэзии достигает этого определениями либо частичною характеристикой общего акта, там и здесь в применении к человеку и его психике. «Солнце движется, катится вдоль горы» – не вызывает у нас образа; иначе в сербской песне у Караджича (I, 742):

Што се сунце по крај горе *краде*?

(См. Daudet, L'évangéliste ch. VI[4*]: un parc immense *grimpait* la côte[i].)

Следующие картинки природы принадлежат к обычным, когда-то образным, но производящим на нас впечатление абстрактных формул: пейзаж стелется в равнинах, порой внезапно поднимаясь в кручу; радуга перекинулась через поляну; молния мчится, горный хребет тянется вдали; деревушка разлеглась в долине; холмы стремятся к небу. Стлаться, мчаться, стремиться – все это образно, в смысле применения сознательного акта к неодушевленному предмету, и все это стало

---

[a] Священное око (*греч.*).

[b] Волосы (*греч.*).

[c] К волосам сосны, на волосяном лугу (*греч.*).

[d] «С волос деревьев на меня капал огонь» (*нем.*).

[e] Шея горы; голова, нога, шея, рог (*греч.*).

[f] Спина моря, шея моря (*греч.*).

[g] Руки деревьев (*лат.*).

[h] Ветка (*франц., итал.*).

[i] Огромный парк взбирался по косогору (*франц.*).

для нас – переживанием, которое поэтический язык оживит, подчеркнув элемент человечности, осветив его в основной параллели:

Behaglich streckte dort das Land *sich*
In Eb'nen aus, weit, endlos weit.
....
Hier *stieg es plötzlich und entschlossen*
Empor, stets kühner himmelan[a]
(Lenau, Wanderung im Gebirge[5*].)

Sprang über's ganze Haideland
Der *junge* Regenbogen
(id. Die Haideschenke[b].)

Doch es dunkelt tiefer immer
Ein Gewitter in die Schlucht,
Nur zuweilen über's Thal weg
Setzt ein Blitz in wilder flucht
(id. Iohannes Ziska[c].)

Fernhin *schlich das Karge Gebirg*, wie ein wandelnd Gerippe,
Streckt das Dörflein *vergnügt* über die Wiesen sich aus.
(Hölderlin[d].)

Der Himmel glänzt in reinstem Frühlingslichte,
Ihm schwillt der Hügel sehnsuchtsvoll entgegen[e].
(Möricke, Zu viel[6*].)

Равнина разостлалась *уютно*, молодая радуга *перескочила* через поляну, *тощий хребет крадется*, словно ходячий скелет, а холм поднимается, растет, точно *полный желанья*, навстречу весеннему небу. Параллель оживилась, наполнившись содержанием человеческих симпатий; у Гомера камень Сизифа – безжалостный (Od. II, 598).

Накопление перенесений в составе параллелей зависит от 1) *комплекса и характера сходных признаков*, подбиравшихся к основному признаку движения, жизни; 2) от *соответствия* этих признаков с на-

---

[a] Там земля *расстилалась уютными* равнинами, широко, бесконечно широко... Здесь она *неожиданно и решительно подымалась* ввысь, *все смелее* к небу (*нем.*).

[b] *Молодая* радуга *перепрыгнула* через всю степь (Ленау «Степная корчма») (*нем.*).

[c] Но все темнее надвигается гроза в ущелье, только иногда через долину *перепрыгивает молния в диком беге* (Ленау «Ян Жижка») (*нем.*).

[d] Вдали *крался тощий хребет*, словно ходячий скелет, а деревушка *растянулась, довольная*, по лугам (*Гельдерлин)* (*нем.*).

[e] Небо сверкает в чистейшем весеннем свете, *ему навстречу поднимается холм, полный желания* (*нем.*).

шим пониманием жизни, проявляющей волю в действии; 3) от *смежности* с другими объектами, вызывавшими такую же игру параллелизма; 4) от *ценности и жизненной полноты явления* или объекта по отношению к человеку. Сопоставление, например, солнце = глаз (инд., греч.) предполагает солнце живым, деятельным существом; на этой почве возможно перенесение, основанное на внешнем сходстве солнца и глаза: оба светят, видят. Форма глаза могла дать повод и к другим сопоставлениям; греки говорили об ὀφθαλμὸς ἀμπέλου, φοτῶν[a]; у малайцев солнце = глаз дня, источник = глаз воды; у индусов слепой колодезь = колодезь, закрытый растительностью; французы говорят об oeil d'eau[b]; итальянцы об отверстиях в сыре: occhio del formaggio[c].

Последние сопоставления не давали повода к дальнейшим, частичным перенесениям, тогда как сопоставление «солнце – глаз» смежно с другими[3]: солнце и смотрит, и светит, и греет, палит и скрывается (ночью, зимой, за тучами); рядом с ним луна, вызвавшая такую же игру перенесений, и, далее, смежное развитие двух параллелей при возможности обоюдного влияния одной серии на другую. Или другой пример: человек жаждет крови врага, жаждет ее хищный зверь, далее: копье, сабля: δοῦρα λιλαιόμενα χροός ἆσαι[d] (ср. Il. XI, 574; XV, 542, ср. ib. VIII, 111 и IV, 126); bítat teim vapn né velir[e] (Hávam. 146, 6); m'espée meurt de faim et ma lance de soi[f]; Pri pojasu sablja ožednjela, Poželjela krvi od junaka[g]. Эта жажда крови могла представиться роковой: таков рассказ о мече Ангантира, приносившем смерть всякий раз, когда вынут его из ножен; в нашей повести о Вавилонском царстве меч Навуходоносора заложен в городскую стену, заклят; когда царь Василий извлек его, он всех порубил и самому царю голову снял.

Далее подобного развития идее меча, жаждущего крови, некуда было пойти. Иную вереницу сопоставлений вызывало, например, представление огня: у индийского Агни язык, челюсти, ими он косит траву, но его значение более сложное, чреватое жизненными отношениями, подсказывавшими новые параллели: огонь не только уничтожает, но и живит, он податель тепла, очиститель, приносится с неба, его поддерживают в домашнем очаге и т. п. Оттого с одной стороны сопоставления остановились на одной какой-нибудь черте, в других случаях они могли накопиться если не до цельного образа, то до более или менее сложного комплекса, отвечавшего первым спросам познавания. Мы зовем его *мифом*; такие комплексы давали формы для выражения религиозной мысли.

---

[a] Глаз виноградной лозы, растений (*греч.*).

[b] Глаз воды (*франц.*).

[c] Глазок сыра (*итал.*).

[d] Алчные копья насытятся телом (*греч.*).

[e] Не хочет у них кусать оружие (*древнеисл.*).

[f] Мой меч умирает от голода, мое копье от жажды (*старофранц.*).

[g] Сабля к поясу присохла, пожалела крови юнацкой (*сербск.*).

Если, как мы сказали выше, ценность и полнота выражаемой объектом жизненности способствует такому именно развитию, то нет возможности предположить, чтобы оно иссякло и остановилось: видимый мир постепенно раскрывается для нашего сознания в сферах, казавшихся когда-то нежизненными, не вызывавшими сопоставлений, но теперь являющимися полными значения, человечески суггестивными. Они также могут вызвать сложение того комплекса жизнеподобных признаков, который мы назвали мифом; укажу лишь на описание паровоза у Золя и Гаршина. Разумеется, это сложение бессознательно отольется в формах уже упрочившейся мифической образности; это будет *новообразование*, которое может послужить не только поэтическим целям, но и целям религиозным. Так в новых религиях получили жизненный смысл символы и легенды, в течение веков вращавшиеся в народе, не вызывая сопоставлений, пока не объявился соответствующий объект, к которому они применились.

Указанные точки зрения заставляют осторожнее относиться к обычному приему анализа, усматривающего в поэтических образах продукт разложения первичных анимистических сопоставлений, отложившихся в метафорах языка и рамках мифа. В общем это верно, но необходимо иметь в виду и возможность новообразований по присущему человеку стремлению наполнить собою природу по мере того, как она раскрывается перед ним, вызывая все новые аналогии с его внутренним миром[7]*.

Возвращаюсь к истории параллелизма – сопоставления.

Когда между объектом, вызвавшим его игру, и живым субъектом аналогия сказывалась особенно рельефно, или устанавливалось их несколько, обусловливая целый ряд перенесений, параллелизм склонялся к идее уравнения, если не тождества. Птица движется, мчится по небу, стремглав спускаясь к земле; молния мчится, падает, движется, живет: это параллелизм. В поверьях о похищении небесного огня (у индусов, в Австралии, Новой Зеландии, у североамериканских дикарей и др.) он уже направляется к отождествлению: птица приносит на землю огонь-молнию, молния = птица.

Такого рода уравнения лежат в основе древних верований о происхождении людского рода. Человек считал себя очень юным на земле, потому что был беспомощен. Откуда взялся он? Этот вопрос ставился – вполне естественно, и ответы на него получались на почве тех сопоставлений, основным мотивом которых было перенесение на внешний мир принципа жизненности. Мир животных окружал человека, загадочный и страшный; манила трепещущая тайна леса, седые камни точно вырастали из земли. Все это, казалось, старо, давно жило и правилось, довлея самому себе, тогда как человек только что начинал устраиваться, распознавая и борясь; за ним лежали более древние, сложившиеся культуры, но он сам пошел от них, потому что везде он видел или подозревал веяние той же жизни. И он представлял себе, что его праотцы выросли из камней (греческий миф), пошли от зверей (по-

верья, распространенные в Средней Азии, среди североамериканских племен, в Австралии)[4], зародились от деревьев и растений. Генеалогические сказки, образно выразившие идею тождества.

Выражение и вырождение этой идеи интересно проследить: она провожает нас из глуби веков до современного народно-поэтического поверья, отложившегося и в переживаниях нашего поэтического стиля. Остановлюсь на людях – деревьях – растениях.

Племена сиу, дамаров, лени-ленанов, юркасов, базутов считают своим праотцем дерево; амазулу рассказывают, что первый человек вышел из тростника; сходные предания можно встретить у иранцев, в Эдде, у Гезиода; праотец фригийцев явился из миндалевого дерева; два дерева были родоначальниками пяти мальчиков, из которых один, Бук-хан, стал первым уйгурским царем. Частичным выражением этого представления является обоснованный языком (семя-зародыш), знакомый по мифам и сказкам мотив об оплодотворяющей силе растения, цветка, плода (хлебного зерна, яблока, ягоды, гороха, ореха, розы и т. д.), заменяющих человеческое семя[5].

Наоборот: растение происходит от существа живого, особливо от человека. Отсюда целый ряд отождествлений: люди носят имена, заимствованные от деревьев, цветов (см., напр., собственные имена у сербов); они превращаются в деревья, продолжая в новых формах прежнюю жизнь, сетуя, вспоминая: Дафна становится лавром (Ovid. Metamorph. I, 567), сестры Фаэтонта, обращенные в деревья, проливают слезы – янтарь (ib. II, 365), Клития, покинутая Sol'ем[a], томится в образе цветка (ib. IV, 268); припомним мифы о Кипарисе, Нарциссе, Гиацинте; когда вырывают кусты с могилы Полидора, из них каплет кровь (Virg. Aen. III, 28 след.) и т. п. На пути таких отождествлений могло явиться представление о тесной связи того или другого дерева, растения с жизнью человека; в египетской легенде герой помещает свое сердце в цветах акации; когда, по наущению его жены, дерево срублено, он умирает; в народных сказках увядание деревьев, цветов служит свидетельством, что герой или героиня умерли либо им грозит опасность[6]. Последовательным развитием идеи превращения является другой сюжет, широко распространенный в народных поверьях, в персидском сказании, в песнях шведских, английских, бретонских, шотландских, ирландских, греческих, сербских, малорусских; явор с тополем выросли на могиле мужа и жены, разлученных злою свекровью, на могиле мужа – зеленый явор, на могиле жены – тополь, и

Стали ж их могили та красуватися,
Став явір до тополі та прихилятися.

Либо вместо мужа и жены двое влюбленных: так в кавказской (цухадарской) песне молодой казикумык, вернувшись из отлучки, застает

[a] Солнце (*лат.*).

свою милую умершей, велит показать ее себе: «труп отнял у него душу, ее глаза выпили его глаза и сердце проглотило его сердце»; «умерших от взаимной любви и скончавшихся от общей радости» похоронили в одной и той же могиле и в одном саване. «Извнутри этой могилы выросли два дерева, одно сахарное, а другое гранатное: когда дул северный ветер, то они обнимались друг с другом, когда дул южный, оба расходились». Так умирает, в последнем объятии задушив Изольду, раненый Тристан; из их могил вырастает роза и виноградная лоза, сплетающиеся друг с другом (Eilhard von Oberge[8]*), либо зеленая ветка терновника вышла из гробницы Тристана и перекинулась через часовню на гробницу Изольды (французский роман в прозе); позже стали говорить, что эти растения посажены были королем Марком. Отличие этих пересказов интересно: вначале, и ближе к древнему представлению о тождестве человеческой и природной жизни, деревья – цветы вырастали из трупов; это – те же люди, живущие прежними аффектами; когда сознание тождества ослабело, образ остался, но деревья – цветы уже сажаются на могилах влюбленных, и мы сами подсказываем, обновляя его, древнее представление, что и деревья продолжают, по симпатии, чувствовать и любить, как покоющиеся под ними. Так в лужицкой песне влюбленные завещают: «Похороните нас обоих там под липой, посадите две виноградных лозы. Лозы выросли, принесли много ягод; они любили друг друга, сплелись вместе». В литовских причитаниях идея тождества сохранилась свежее, не без колебаний: «Дочка моя, невеста велей; какими листьями ты *зазеленеешь*, какими цветами *зацветешь*? Увы, на твоей могиле я посадила землянику!» Или: «О, если б ты вырос, посажен был деревом!» Напомним обычай, указанный в вавилонском Талмуде: садить при рождении сына кедровое, при рождении дочери – сосновое дерево.

Легенда об Абеляре и Элоизе уже обходится без этой символики: когда опустили тело Элоизы к телу Абеляра, ранее ее умершего, его остов принял ее в свои объятия, чтобы соединиться с нею навсегда. Образ сплетающихся деревьев – цветов исчез. Ему и другим подобным предстояло стереться или побледнеть с ослаблением идеи параллелизма, тождества, с развитием человеческого самосознания, с обособлением человека из той космической связи, в которой сам он исчезал, как часть необъятного, неизведанного целого. Чем больше он познавал себя, тем более выяснялась грань между ним и окружающей природой, и идея тождества уступала место идее особности. Древний синкретизм удалялся перед расчленяющими подвигами знания: уравнение молния – птица, человек – дерево сменились *сравнениями*: молния, как птица, человек, что дерево и т. п.; mors, mare[a] и т. п., как дробящие, уничтожающие и т. п., выражали сходное действие, как anima – ἄνεμος[b] и т. п., но по мере того, как в понимание объектов входили новые при-

[a] Смерть, море (*лат.*).

[b] Душа (*лат.*), дуновение (*греч.*).

знаки, не лежавшие в их первичном звуковом определении, слова дифференцировались и обобщались, направляясь постепенно к той стадии развития, когда они становились чем-то вроде алгебраических знаков, образный элемент которых давно заслонился для нас новым содержанием, которое мы им подсказываем.

Дальнейшее развитие образности совершилось на других путях.

Обособление личности, сознание ее духовной сущности (в связи с культом предков) должно было повести к тому, что и жизненные силы природы обособились в фантазии как нечто отдельное, жизнеподобное, личное; это они действуют, желают, влияют в водах, лесах и явлениях неба; при каждом дереве явилась своя гамадриада, ее жизнь с ним связана, она ощущает боль, когда дерево рубят, она с ним и умирает. Так у греков; Бастиан[9*] встретил то же представление у племени Oschibwäs; оно существует в Индии, Аннаме и т. д.

В центре каждого комплекса параллелей, давших содержание древнему мифу, стала особая сила, *божество*: на него и переносится понятие жизни, к нему притянулись черты мифа, одни характеризуют его деятельность, другие становятся его символами. Выйдя из непосредственного тождества с природой, человек считается с божеством, развивая его содержание в уровень со своим нравственным и эстетическим ростом: *религия* овладевает им, задерживая это развитие в устойчивых условиях культа. Но и задерживающие моменты культа и антропоморфическое понимание божества недостаточно емки либо слишком определенны, чтобы ответить на прогресс мысли и запросы нарастающего самонаблюдения, жаждущего созвучий в тайнах макрокосма, и не одних только научных откровений, но и симпатий. И созвучия являются, потому что в природе всегда найдутся ответы на наши требования суггестивности. Эти требования присущи нашему сознанию, оно живет в сфере сближений и параллелей, образно усваивая себе явления окружающего мира, вливая в них свое содержание и снова их воспринимая очеловеченными. Язык поэзии продолжает психологический процесс, начавшийся на доисторических путях: он уже пользуется образами языка и мифа, их метафорами и символами, но создает по их подобию и новые. Связь мифа, языка и поэзии не столько в единстве предания, сколько в единстве психологического приема, в arte *renovata* forma dicendi (Quint., IX, 1, 14[10*]): переход лат. exstinguere от понятия ломания (острия) к понятию тушения – и сравнение тембра голоса с кристаллом, который надломлен (Huysmans[11*]), древнее сопоставление: солнце = глаз и жених = сокол народной песни – все это появилось в разных стадиях того же параллелизма.

Я займусь обозрением некоторых из его поэтических формул.

II

Начну с простейшей, народно-поэтической, с 1) *параллелизма двучленного*. Его общий тип таков: картинка природы, рядом с нею таковая же

из человеческой жизни; они вторят друг другу при различии объективного содержания, между ними проходят созвучия, выясняющие то, что в них есть общего. Это резко отделяет психологическую параллель от повторений, объясняемых механизмом песенного исполнения (хорического или амёбейного) и тех тавтологических формул, где стих повторяет в других словах содержание предыдущего или предыдущих: ритмический параллелизм, знакомый еврейской и китайской поэзии, равно как и народной песне финнов, американских индейцев и др. Например [«Эдда»]:

Солнце не знало, где его покой,
Месяц не знал, где его сила,
Sòl þat ne vissi hvar hon sali átti
Máni þat ne vissi hvat hon megins átti
(Voluspá, 5[12]*.)

Или схема четырехстрочной строфы, обычной в поэзии скальдов:

(Такой-то) король выдвинул свой стяг,
Обагрил свой меч (в таком-то месте),
Он обратил в бегство врагов,
Они (такие-то) побежали перед ним.

Либо Вейнемейнен «оставил по себе кантеле, оставил в Суоми прекрасный инструмент на вечную радость народу, (оставил) хорошую песню детям Суоми» (Калевала, руна 50).

Такого рода тавтология делала образ как будто яснее; распределяясь по равномерным ритмическим строкам, она действовала музыкально. К исключительно музыкальному ритмическому впечатлению спустились, на известной степени разложения, и формулы психологического параллелизма, образцы которого я привожу:

1 a Хилилася вишня
Від верху до кореня,
b Поклонися Маруся
Через стіл до батенька.

---

2 a Не хилися, явіроньку, ще ти зелененький,
b Не журися, казаченьку, ще ти молоденький.

---

3 (Та вилетіла галка з зеленаго гайка,
Сіла-пала галка на зеленій сосні,
Вітер повівае, сосенку хитае...).
a Не хилися, сосно, бо й так мені тошно,
b Не хилися, гілко, бо й так мені гірко,
Не хилися низько, нема роду близько.

4 a Яблынка кудрява, куда нахинулась?
Не сыма яблынка нахинулась.
Нахинули яблынку буйные ветры,
Буйные ветры, дробный дождик.
b Мыладая Дуничка, куды уздумыла?
Ни змудрей, матушка, сама ведаишь:
Прыпила мыладу ны горелычки,
Русая косица – ина так пышла.

---

5 a Зяленый лясочек
К земле приклоніўся,
b А что ж ты, парнишка,
Холост, не женіўся?

---

6 a Ой білая паутина по тину повилась,
b Марусечка з Ивашечком понялась, понялась.
Зеленая ялиночка на яр подалася,
Молодая дівчинонька в казака вдалася;

Или:

Ой, тонкая хмелиночка
На тин повилася,
Молодая дівчинонька
В козака вдалася.

---

7 a Шаўковая нитычка к стене льнеть,
b Дуничка к матушке чалом бьеть.

---

8 a Стелется и вьетца
Па лугам трава шолковая,
b Цалуить, милуить

Михаила свою жонушку. (Ср. Не свивайся, не свивайся трава с повеликой. Не свыкайся, не свыкайся, молодец с девицей. Хорошо было свыкаться, тошно расставаться. Ср. Печерский, В лесах, ч. II, стр. 33.)

---

9 a Звіўся, звіўся хмель з аўсом,
b Зышоўся, зъехаўся зять са тстём,
a Пуваліў, пуваліў хмель аўса,
b Спадманіў, спадманіў зять тстя.
А за гумном асина,
Ай теща зятя прасила и т.д.

---

10 a Ой яворе зелененькій, не шуми ж на мене,
b А ти милий, чернобривий, не сварись на мене.

---

11 a Отломилась веточка
От садовой от яблонки,
Откатилось яблочко;
b Отъезжает сын от матери
На чужу дальню сторону.

---

12 a Катилося яблычка с замостья,
b Просилася Катичка с застолья.

---

13 a Липушка зелёныя ўсю ночку шумела...
Всю ноченьку шумела, с листикым говорила:
Листочик зелёный, будет нам разлука;
b (Марьюшка всю ночь не спала, с маткой говорила:
будет нам разлука).

---

14 a Кленова листына,
Куды тебе витер несе:
Чи ў гору, чи ў долину,
Чи назад ў кленину?

b Молода диўчина,
Куды тебе батька оддае:
Чи ў турки, чи ў татары,
Чи ў турецкую землю,
Чи ў великую семью?

---

15 a Что висока, висока,
Клён дерива ат вады;
Хуть же ина висока,
Дак листочик отпадеть;
По морюшку паплыветь.
b Што далёка, далёка,
Родна маминька ат мине;
Хуть жа ина далёка,
Ранёшинька устанить,
Тяжалёшинька уздыхнить,
Сильнёшинька заплачить,
Мине младу успумянить.

---

16 a Зеленая березонька, чему бела, не зелена?
b Красна дзевочка, чему смутна, не весела?

---

17 a Тонкое деревцо свирельчатое,
Нет его тончее изо всей рощи,
b Умная девушка Еленушка,
Нет ее умнее изо всей родни.

18 a Елиночка зиму и лето зелена,
b Наша Маланка нештo дзень весела.

19 a Рябина, рябинушка,
Рябина моя,
Чему ты, рябинушка,
Рано отцвела?
b Дзеучина, дзеучинушка;
Дзеучина моя,
Чему ты, дзеучинушка,
Засмуцилася?

20 a Конопля, конопля зеленая моя,
Что же ты, конопля, не весело стоишь?
Ах, как мне, конопле, веселой жить...
b Девка ты, девушка красная,
Что же, девушка, не весело сидишь?
– Мой батюшка хочет замуж отдать.

21 a Ой гороше, гороше,
Сіяно тебе хороше,
При долу, при долинонці,
И при ясному солнцу.
b Ой, Марущко, ты Марушко,
Сватаем тебе хороше,
При роді, при родинонці,
И при риднесенькой неньці.

(вариант: a Горошик мой сочный,
Люблю тябе сеить
При пути дарошки,
При белый бярёзки.
b Митичка маладай,
Ты любишь жанитца
При роду, при племю,
При роднэй матушки.)

22 a Ой у поли крыныця безодна,
Тече в ней и водыця холодна,
b Як захочу, то напьюся,
Кого люблю, обіймуся.

23 a Тихие ветрики понавеяли,
b Любыя гостики понаехали,
Абламили сени

Новые,
Выпили чару
Винную.

---

24 a Ай па морю, па синему, волна бьет,
b Ай па полю, па чистыму, арда йдет.

---

25 a Не видать месяца из-за облака,
b Не знать князя из-за бояров.

---

26 a Гуси-лебеди видели в море утушку, не поймали, только подметили, крылышки подрезали.
b Князи-бояре-сваты видели Катичку, не взяли, подметили, косу подрезали.

---

27 a Сокол залетает в сад, не здесь ли его голубка? «Ина здесь была, гнездо вила», пташки пособили ей его свить;
b Ивашечка приезжает в терем; где его Катичка? Девушки пособляют ей свить венок.

---

28 a Узмитався рой над гумном,
b А нявестушка к нам грим на двор
(Отец огребает рой, встречает невесту),

---

29 a Выхвалялася берёза,
У бярезничку стоючи,
Сваим листикам шурокам,
Сваим кареньним глубокам.
Як зачуў – пачуў зелин дуб:
«Не выхваляйси, бярёза!
Ни сама листика шурочела,
Ни сама кареиня глубачела:
Шурочіў листика дробин дождь,
Глубачіў кареиня господь бог».
b Дарычка хвалится русою косою, «белиньким личинним», а Матвейка говорит, что косу растила матушка, «белила личиння сястрица».

---

30 a Ой зелен кудрявый вишніў сад!
Кали его марозы іспастигнуть,
Палавина ветьтя атбудить,
Больше громысту прибудить,
Ну, ня громысту, хворысту.
b Красна, хароша Марьюшка!
Кали же сватоуя спастигнуть,

Палавина красы атбудить,
Больше заботы прибудить.

---

31 a Кукувала кукуша ў садочку,
Прилажіўши галоўку к листочку;
Птицы спрашивают, отчего она кукует; то орел раззорил ее гнездо, самое ее взял;
b Дуня плачет в светличке, приложив голову к сестричке; девушки спрашивают; ответ: она свила венок. Ваничка его разорвал, самое к себе взял.

---

32 a Травка чернобылка прилегает к горе, пытает ее о лютой зиме;
b Дуничка прилегла к сестре, пытает о чужих людях.

---

33 a Лиса просит соболя вывести ее из бора,
b Дуничка Ваничку – вывести ее от батьки.

(Сербские)

34 a Tavna noći, tavna ti si!
Nevjestice, bleda ti si[a].

---

35 a Tavna noći, puna ti si mraka,
b Srce moje još punije jada[b].

---

36 a Naslonja se smilje na bosilje,
b Svaka draga na svojega draga[c].

---

37 a Lepa ti je sjajna mesečina,
b Još je lepša Jela udovica[d].

---

38 a Nač je v lozi borak, kî se ne zeleni,
b Nač je majki sinak, kî se ne veseli? –
a Nač je v lozi drovo, ko lišća ne rodi,
b Nač je majki dćera, ka k tanci ne hodi?[e]

---

[a] Темная ночь, темна ты! Невеста, бледна ты! (*серб.*).
[b] Темная ночь, полна ты мрака, мое сердце еще полнее горем (*серб.*).
[c] Прижимается лаванда к васильку, всякая милая к своему дружку (*серб.*).
[d] Красиво ты, сиянье месяца, еще красивее вдовица Иела (*серб.*).
[e] К чему лозе сучок, что не зеленится, к чему на лозе ветка, что листьев не родит, к чему матери дитя, что плясать не ходит? (*серб.*).

(Польские)

39 a A stoji lipka,
Pod nią topola,
b Ożeń się mój chlopalu (либо: moja mala)[a].

40 a Wirosła rutka z jałowca,
b Nie chodź, dziewcyno, za wdowca,
a Gorzała lipka i jawor,
b Gdzieześ się, Jasiu, zabawiał?[b]

41 a Zielony trawnicek
Kręta rzécka struże,
b Biedna ja sierota,
Cale życie służe[c].

42 a Przykryło się niebo obłakami,
b Przykryła się Marysia rąbkami,
a Okrył się jawór zielonym listeńkiem,
b Młoda Marycia bielonym czepeńkiem[d].

(Чешские)

43 a Koulelo se, koulelo
Červeno jabličko,
b Komu ty se dostaneś,
Má zlatá holčičko?[e]

44 a Červena růžecko, co se nerozvíjes?
b Co k nám, můj Jeničku,
Co k nám uż nechodiš?[f]

45 a Sil jsem proso na souvrati;
Nebudu ho žiti,

[a] Стоит липка, под ней тополь, женись, мой хлопец (выйди замуж, моя подружка) (*польск.*).

[b] Выросла рута на можевельнике, не ходи девушка за вдовца. Горели липка и явор, где ты, Ян, загулял? (*польск.*).

[c] Зеленую травку крутая речка обтекает. Бедная я сирота, всю жизнь служу (*польск.*).

[d] Покрылось небо облаками, покрылась Маруся тонкой косынкой. Покрылся явор зеленым листочком, молодая Маруся белым платочком (*польск.*).

[e] Катилось, катилось красное яблочко. Кому ты достанешься, моя золотая девочка? (*чешск.*).

[f] Красная розочка, что не распускаешься? Что к нам, мой Янечка, что к нам больше не ходишь? (*чешск.*).

b Miloval jsem jedno děvče,
Nebudu ho miti[a].

(Моравские)

46 a Travičko zelená,
Proč sa nezelenaš?
b Sohajíčku švarný,
Proč sa na mně hněvaš?[b]

47 a Teče voda skokem
Kole našich oken,
Nemóžu ju zastavít';
b Rozhněvala sem si švarneho synečka,
Nemóžu ho udobřít'[c].

48 a Zpivał ptaček na karłatce,
b Žalovała cera matce[d].

49 a Aj zakukala zezulenka
V lese na javoře,
b Nařikala sobe moja najmilejši,
Chodici po dvoře[e].

(Литовские)

50 a Придет теплое лето, прилетят лесные кукушки, сядут на елке и станут куковать,
b а я матушка, стану им
помогать; кукушка станет куковать по деревьям, я, сирота, буду плакать по углам.

51 a Много в деревне клетей, а в клетях девушек; какая из них красивее, ту я за себя возьму;
b много яблоней
в саду, а на яблонях яблок; какое из них порумянее, – я себе сорву...

[a] Сеял я просо на камне, не буду его жать. Любил я девушку, не буду ее иметь (*чешск.*).

[b] Травушка зеленая, что не зеленеешь? Паренек статный, что ты на меня гневаешься? (*моравск.*).

[c] Мчатся воды бегом мимо наших окон, не могу я их остановить. Прогневала я своего статного сыночка, не могу его задобрить (*моравск.*).

[d] Пела птичка на сливе, дочка жаловалась матери (*моравск.*).

[e] Ой закуковали кукушечки в лесу на яворе, жаловалась моя милая, по двору гуляя (*моравск.*).

(Латышские)

52 a Много ягод и орехов в лесу, да некому их брать;
b много девушек в деревне, да некому их взять.

53 a Рости мак за кустом репейника, чтобы на тебя не дули северные ветры;
b рости, сестрица, за братцем, чтоб тебя не видели суровые чужие люди.

54 a Где берут пчелы мед? С тонкой крапивы, что у изгороди;
b где берут братцы жен? Суровы девушки у соседей.

55 a Сердито течет поток, сердито течет Двина;
b сердятся братья, что я так долго ношу (девичий) венок.

(Итальянские)

56 a Fiore di canna!
Chi vo’ la canna, vada a lo caneto,
Chi vo’ la neve, vada a la montagna,
b Chi vo’ la figlia, accarezzi la mamma[a].

57 a Ches montagnis scûris, scûrís
E a lis bassis dutt nulâat.
b Il mio puem a mi fas mûze,
Cui sa mai éce ch’a l’è stâat?[b]

(Французская)

58 a Quand on veut cueillir les roses,
Il faut attendre le printemps,
b Quand on veut aimer les filles,
Il faut qu’elles aient seize ans[c].

(Испанские)

59 a A la mar, por ser honda,
Se van los rios,

[a] Цветок тростника! Кто хочет тростинку, идет в камыши, кто хочет снега, идет в горы, кто хочет дочку, тот лелеет матушку (*итал.*).

[b] Горы темны, темны, а в низинах все в тумане. Мой милый смотрит на меня с презрением, кто знает, что с ним сталось? (*итал. диалект.*).

[c] Если хочешь рвать розы, надо ждать весны, Если хочешь любить девушек, надо чтобы им исполнилось шестнадцать лет (*франц.*).

b Y detras de tus ojos,
Se van los mios[a].

---

60 a Que alta que va a luna
Y el lucero en su compaña!
b Qué triste se queda un hombre,
Cuando una mujer lo engaña[b].

(Немецкие)

61 a Dass im Tannwald finster ist,
Das macht das Holz,
b Dass mein Schatz finster schaut,
Das macht der Stolz[c].

---

62 a Wie kloaner die Ros'n,
Wie grösser der Dorn,
b Wie kloaner das Dirndl,
Wie grösser der Zorn[d].

---

63 a Aufn Tauern thuets schauern,
Dasa blau niedergeht,
b 's Diandle thuet trauern,
Weil der Bua von ihm geht[e].

---

64 a Die Kirschen sind zeitig,
Und die Weichsel sind braun,
b Hat an jeder a Diend'l,
Muss m'r a um oans schaun[f].

---

65 a Schwimma zwa Antla in Wassa,
Schwimma zwa Antla in Söi,

---

[a] К морю, так как оно глубокое, стремятся все реки. И за твоими глазами стремятся люди (*исп.*).

[b] Как высоко подымается луна и звезда, ее сопровождающая! Как печален бывает мужчина, когда женщина его обманывает (*исп.*).

[c] Если в ельнике темно, это – от деревьев. Если моя милая мрачна, это – от гордости (*нем.*).

[d] Чем меньше розы, тем больше шипы. Чем меньше девушка, тем больше злость (*нем.*).

[e] На Тауерне льют ливни, словно небо рушится. Печалится девушка, потому что парень ее покидает (*нем.*).

[f] Все вишни поспели, черешни зарумянились, у каждого есть девушка, надо и мне поискать себе подругу (*нем.*).

b Mo Schotz hant mi valoussa,
Tout mia ma Herzel sua wöi[a].

---

66 a Die Brünnlein die da fliessen,
Die soll man trinken,
b Und wer ein steten Buhlen hat,
Der soll ihm winken[b].

---

67 a Hätt mir ein Espeszweigelein (вар. Selbensträuchelein, Waldbeerstrauch, Distelbaum),
Gebogen zu den Erden,
b Den liebsten Buhlen den ich hab',
Der ist mir leider allzu ferre[c].

---

68 a Wie schön ist doch die Lilie,
Die auf dem Wasser schwimmt,
b Wie schön ist doch die Jungfrau,
Die ihre Ehre behält[d].

(Грузинские)

69 a Речка бежит, волнуется, в речке плывут два яблочка;
b вот и мой милый возвращается, вижу, как он шапкой машет.

---

70 a У нашего дома цветет огород, в огороде там трава растет. Нужно траву скосить молодцу,
b нужен молодец красной девице.

(Турецкие)

71 a Два челнока едут рядом, то замедляя путь, то скользя дальше;
b кому милая неверна, у того сердце истекает кровью.

---

72 a Катится ручей, волна за волной, вода утолила мою жажду;
b твоя мать, носившая тебя в утробе, будет мне тещей.

(Арабская)

73 a Снег тает на горах Испагани;
b как ты ни хороша, не будь горделива. Аман! Аман! Аман!

---

[a] Плывут две утки по речке, плывут две утки по озеру. Моя милая меня покинула, моему сердцу так больно (*нем.*).

[b] Из ручьев проточных надо воду пить. Кто имеет верного дружка, пусть кивнет ему разок (*нем.*).

[c] Веточку осины я себе наклонила до земли. Мой любимый дружок, увы! так далеко от меня (*нем.*).

[d] Как прекрасна лилия, что по воде плывет. Как прекрасна девушка, что честь свою хранит (*нем.*).

(Китайские)

74 a Молодое, стройное персиковое дерево много плодов принесет;

b молодая жена идет в свою будущую родину, все хорошо устроить в дому и покоях.

---

75 a Вылетела ласточка с ласточкой, неровен взмах их крыл;

b Милая возвращается домой, долго шел я за нею следом; глядь, ее не видать, и мои слезы льются, что дождь.

(Новозеландская)

76 a На небе поднимаются облака и высоко вьются над морем,

b А я сижу и плачу о моем дитяти, что носила под сердцем.

(Из Суматры)

77 a К чему зажигать светоч, когда нет светильни?

b К чему любовные взгляды, когда нет серьезных намерений.

(Пракрит)

78 a Листья тростника облетели, остались одни стволы;

b и наша юность прошла, прошла любовь, вырвана с корнем.

---

79 a Поток увлекает цветок кадамбы, путая и раздирая волною его пестики, тогда как сидевшая на ней пчела, погружаясь и снова выныряя, все еще льнет к нему;

b будешь ли ты, милый, так же льнуть ко мне?

(Татарские)

80 a Пошел я на поле пшеницы,
Застрелил желтого воробышка,
b День и ночь я прошу у бога
Тебя, мою душеньку.

---

81 a На берегу реки ветвистый тис,
Сорви ветку и в воду брось;
b Молодые годы назад не вернутся;
Покуда молод, пой песни.

---

82 a Побежал я в цветочный (фруктовый) сад,
Покраснело, поспело одно яблочко;
b Тебя со мной, меня с тобой,
Не соединит ли нас бог?

---

83 a Желтый жаворонок садится на болото, чтобы
пить прохладную воду;
b красивый молодец ходит по ночам, чтобы целовать
красивых девушек.

(Башкирская)

84 a Перед моею дверью широкая степь,
От белого зайца и следа нет;
b Со мной смеялись и играли мои друзья,
А теперь ни одного нет.

(Чувашские)

85 a У начала семи оврагов
Ягод много, да места мало,
b В доме отца и матери
Добра много, да дней мало (то есть жить не долго).

---

86 a Вышла я за околицу накосить сена,
Между двенадцатью копнами
Выростила я ровную коровку;
b В доме отца и матери
Выростила я свой тонкий стан.

---

87 a Маленькая речка, золотая вода,
Не мости моста, а заставь прыгнуть лошадь;
b Вот красивый молодец,
Не говори с ним, а только мигни глазом.

Общая схема психологической параллели нам известна: сопоставлены два мотива, один подсказывает другой, они выясняют друг друга, причем перевес на стороне того, который наполнен человеческим содержанием. Точно сплетающиеся вариации одной и той же музыкальной темы, взаимно суггестивные. Стоит приучиться к этой суггестивности – а на это пройдут века – и одна тема будет стоять за другую.

Примеры взяты мною отовсюду, может быть, недостаточно широко и равномерно[13*], но, полагаю, и в моем подборе они дадут понятие об общности приема, то удержавшегося в простейшей форме, то развившегося, еще на почве народной песни до некоторой искусственности и психологической виртуозности. Некоторые из приведенных мною стихотворных формул ходят как самостоятельные песни (например: немецкие, итальянские, испанские и др.), русские поются и отдельно, чаще они встречаются в начале песни, как ее вступление, запев или мотив. В основе – *парность* представлений, связанных, по частям, по категориям действия, предметов и качеств. В нашем № 1, например: вишня хилится, склоняется = девушка кланяется: связь действия; в следующем № 2 представлены все три категории, при условии вполне естественного сближения: молодо = зелено, склоняться = повесить голову, опуститься, печалиться. Таким образом получается параллель: хилиться = журиться, явор = козак, зеленый = молодой. Но склоняться, хилиться может быть понято и в нашем значении: склонности, привязанности; так в следующих запевах:

Похилився дуб на дуба, гільем на долину,
Ліпше тебе, любцю, любью, як мати дитину.

Похилився дуб на дуба, гільем на долинку,
Ой прийдется з села пійти через чорнобрівку.

Там и здесь формула: дуб склоняется к дубу, как парень к девушке; свыкается, свивается с нею, как трава с повеликой (№ 8), как паутина, хмель и т. д. повились по тыну. Параллелизм покоится здесь на сходстве действия, при котором подлежащие могли меняться; это необходимо иметь в виду, чтобы из всякого символического сопоставления песни не заключать непременно к той тождественности, которую мы отметили в древней истории развития параллелизма и которая будто бы пережила в народно-поэтической, уже непонятной формуле. Дерево = человек принадлежал старому верованию, девушка = паутина возможна лишь в складе песни. – Разберем некоторые из относящихся сюда формул.

Любить = связаться, привязаться; рядом с этим другие сопоставления: утолить любовь = утолить жажду, напиться (№ 72), напоить коня, замутить воду. Или: любить = сеять, садить (см. лат. satus = сын; saeculum = род, собственно посев; сл. литов. seklà), но и топтать[7]. С точки зрения последнего, реального понимания, по сходству действия, девушке отвечает в параллельной формуле образ сада – винограда, вишенья, льна, зелья, руты, васильков: их топчет жених, поезжане, либо конь, олень, стадо и т. д. Но жених представлялся в другой параллельной формуле соколом, бросающимся на лебедь белую; между двумя формулами произошло смешение: образ сада остался, но не конь его топчет, а сокол перелетает через ограду и ломает ветви (как в малор. песнях райские птички обтрушивают золотую росу с дерева, в сербской сокол обломал тополь); далее исчез и сад, вместо него является дуб и даже гора. – В западной народной поэзии также известен образ виноградника, который кто-то попортил, обобрал, сада, который потоптал олень (In meinem Garten geht ein Hirsch, tritt nieder alle Blüthe[a]); либо срывают, рубят, ломают деревцо, ветку:

Da brach der Reiter einen grünen Zweigs
Und machte das Mädchen zu seinem Weib[b],

поется в немецкой песне; в польских и литовских: срубить деревцо – взять девушку, «не вызревшей рябинушки нельзя заломать, не выросшей девушки нельзя замуж взять». – Цветком часто является роза:

---

[a] В моем саду гуляет олень, он топчет все цветы (*нем.*).

[b] Всадник сломал зеленую ветку, и сделал он девушку своей женой (*нем.*).

Müeste ich noch geleben, daz ich die rösen
Mit der minneelîchen solde lesen,
Sô wold ich mich sô mit ir erkôsen,
Daz wiz iemer friunde müesten wesen.
(Walter v. d. Vogelweide[a].)

Peut-on êtr' si près du rosier
Sans pouvoir en cueillir la rose?
Cueillez, mon cher amant, cueillez,
Car c'est pour vous que la rose est éclose[b].

См. латышскую формулу: Белые красивые розы цвели в садике моего брата; проезжали чужане, не смели сорвать ни одной; если б сорвали, заплатили бы пеню.

Щиплите роженьку, стелите дороженьку,
От сельця до сельця, куда йихать от винця,

поется в малорусской свадебной песне; в Каллимахе и Хрисоррое[14*] чередуются в таком смысле роза и виноградная лоза (v. 2081 след., 2457 след.) и т. п. В сущности цветок безразличен, важен акт срывания; если в западной народной поэзии преобладает в этом сопоставлении роза, то потому, что, как редкий, холеный цветок, она вошла в моду как символ красавицы[15*].

Катятся слезы – катится жемчуг; параллелизм действия и предметов: недаром жемчуг у нас зовется «скатным», в русских песнях он и толкуется, как слезы. Но мы не скажем, что девушка = яблоко, на основании № 11 и следующего двустишия:

Катись яблучко, куда катитця,
И оддай, таточка, куда хочетьця,

ибо параллелизм ограничен здесь действием катиться = удалиться. (Ср. вариант: Руби, руби, молодец, куда дерево клонится, / Отдай, отдай, батюшка, куда замуж хочется)[8].

Образ дерева в народной поэзии дает повод к таким же соображениям. Мы видели, что оно хилится, но оно и скрипит; то вдова плачет: это параллелизм действия, и, может быть, предметный; ср. в великорусских заплачках сравнение горюющей вдовы с горькой осиной, дереви-

---

[a] Ср. Если бы я дождался того, чтобы собирать мне розы вместе с милой, то я был бы с нею так ласков, что мы остались бы навсегда друзьями (*средневерхненем.*).

[b] Ср. Можно ли быть так близко от розового куста и не сорвать розы? – Срывайте, срывайте, мой возлюбленный, для вас она расцвела (*франц.*).

ночкой и т. д.; образ, принявший впоследствии другие, более прозаические формулы: вдова – *сидит* под деревом. Или: дерево зеленеет, распускается = молодец – девушка распускаются для любви, веселья (ср. № 16, 18), помышляют о браке. Ср. еще следующие формулы: дерево «нахинулось» (как бы в раздумьи), девушка «уздумыла» (№ 4); либо дерево развернулось, развернулись и мысли:

Не стій, вербіно, роскидайся,
Не сиди, Марусю, розмишляйся.

Очевидно, типичность этой формулы вызвала такие параллели, как лист = разум, листоньки – мислоньки; нет нужды восходить к древнему тождеству листа = слова, разума, мысли. Дерево сохнет = человек хиреет; «лист опадае = милый покидае», «листочек ся стелит – милый ся женит», что предполагает вторую (опущенную) половину формулы: милый покидае. Нечто подобное следует, быть может, подсказать и в таком примере:

Висока верба, висока верба,
Широкий лист пускае,
Велика любов, тяжка разлука,
Серденько знывае.

Верба раскидывается широким листом, моя любовь цветет; (с вербы листья унесены ветром), разлука тяжка.

Предшествующий анализ, надеюсь, доказал, что параллелизм народной песни покоится главным образом на категории действия, что все остальные предметные созвучия держатся лишь в составе формулы и вне ее часто теряют значение. Устойчивость всей параллели достигается лишь в тех случаях, 1) когда к основному сходству, по категории действия, подбираются более или менее яркие сходные черты, его поддерживающие или ему не перечащие; 2) когда параллель приглянулась, вошла в обиход обычая или культа, определилась и окрепла надолго. Тогда параллель становится символом, самостоятельно являясь и в других сочетаниях как показатель нарицательного[9]. В пору господства брака через увоз жених представлялся в чертах насильника, похитителя, добывающего невесту мечом, осадой города, либо охотником, хищной птицей; в латышской народной поэзии жених и невеста являются в парных образах: топора и сосны, соболя и выдры, козы и листа, волка и овцы, ветра и розы, охотника и куницы, либо белки, ястреба и куропатки и т. д. К этому разряду представлений относятся и наши песенные: молодец – козел, девушка – капуста, петрушка; жених – стрелец, невеста – куница, соболь; сваты: купцы, ловцы, невеста – товар, белая рыбица, либо жених – сокол, невеста – голубка, лебедь, утица, перепелочка; сербск. жених – ловец, невеста – хитар лов и т. д. Таким-то образом отложились, путем подбора и под влиянием бытовых

отношений, которые трудно уследить, параллели, – символы наших свадебных песен: солнце – отец, месяц – мать; или: месяц – хозяин, солнце – хозяйка, звезды – их дети; либо месяц – жених, звезда – невеста; рута, как символ девственности; в западной народной поэзии – роза, не снятая со стебля, и т. п.; символы то прочные, то колеблющиеся, постепенно проходящие от реального значения, лежавшего в их основе, к более общему – формуле. В русских свадебных песнях калина – девушка, но основное значение касалось признаков девственности; определяющим моментом был красный цвет ее ягод.

Калина бережки покрасила,
Александринка всю родню повеселила,
Родня пляшет, матушка плачет.

Да калинка наша Машинька,
Пад калиной гуляла,
Ножками калину топтала,
Падолом ноженьки вытирала,
Тым ина Ивана спадабала.

Красный цвет калины вызывал образ каления: калина горит:

Ни жарка гарить калина, (вар. лучина)
Ни жалка плачеть Дарычка.

Калина – олицетворенный символ девственности:

Харошее дерева калина,
Па дароге ишла, гримела,
Па балоту ишла, шумела,
К и двару пришла, заиграла;
«Атвари, Марьичка, вароты!»
«Не кали, калина, не кали»,

отвечает девушка: я копаю чернозем, посею мак; червонный цвет – это Ваничка, зеленая маковка – она сама.

Разгарелася калинка,
Пирид зарею стоючи;
Туші ў ветрик, не утупіў,
Па полю искры разнасіў.
Расплакалась Ликсандринка,
Пирид матушкой седючи;
Унимала матулька, не ўняла,
Болій жалости задала.

Горенью калины отвечают во втором члене параллели слезы девушки: *горючих слез* не утушить, как ветер не унимает пожар. Заря (звезда) = мать внесена в песню из другого ряда символических сопоставлений; оттуда странный образ: калина стоит перед звездою. То же перенесение в варианте песни, где, кажется, зарей (звездой) является отец, месяц – мать,

Разгарелася калина,
Пирид зарёю стоючи,
Пирид ясненьким месицым;
Тушіў ветричек, не ўтушіў
Больши искры разнасіў…
Мне ж тябе, калина, ни утушить,
Утушить, ня ўтушить дробен дождь.
Як расплакалась Дарычка,
Пирид батькою стоючи,
Пирид родныю маткыю.
Мне тябе, дочушка, ни ўняти,
Болшіи жалости пиддати:
Унимить, ня ўнимить Матвейка,
Сиканеть сярдечко пушкыю,
Вытреть слезыньки хвусткою.

В третьем варианте песня нарастает неорганически, непосредственно за последним стихом:

Як сеў (Ваничка) на каня, як жаўнерь,
Узяў Марьючку за каўмерь:
«Сяди, мыя Марьичка, ны дрыжи,
Пасабью табе усе брыжи;
Ня утыя руки пупала,
Штоб ты стоючи дримала;
Ня тыя мужики дураки,
Што миняют кони биз цаны,
А бьют жонычик биз вины,
Биз вяликія причины,
Не наскипаўши лучины»

В следующей песне калина уже обозначает девушку.

Непраўдивая калина
Да казала:
Твисти не буду (bis),
Зяленого листвика
Не пущу (bis),
Белыга твяточка не люблю.
Як пришла висна, дак затвила,

Зялёный листвик пустила
И беленький твяток злюбила.
Непраўдивая Катичка
Да казала:
Замуж ни пайду,
Маладого Романа не люблю.
Як пришла пыра, дак пашла,
Маладого Романа злюбила,
И ў слядок в яго ступила.

В вариантах этой песни вместо калины является зозуля: не хотела она полететь в бор, полюбить соловья, а полюбила.

Далее: калина = девушка, девушку берут, калину ломает жених, что в духе разобранной выше символики топтанья или ломанья. Так в одном варианте: калина хвалится, что никто ее не сломает без ветру, без бури, без дробного дождя; сломали ее девки: хвалилась Дуничка, что никто не возьмет ее без пива, без мёду, без горькой горилки; взял ее Ваничка.

Итак: калина – девственность, девушка; она пылает, и цветет, и шумит, ее ломают, она хвастается. Из массы чередующихся перенесений и приспособлений обобщается нечто среднее, расплывающееся в своих контурах, но более или менее устойчивое; калина – девушка.

III

Разбор предыдущей песни привел нас к вопросу о развитии народно-песенного параллелизма; развитии, переходящем, во многих случаях, в искажение. Калина-девушка: далее следует в двух членах параллели: ветер, буря, дождь = пиво, мёд, горилка. Удержано численное соответствие, без попытки привести обе серии в соответствие содержательное. Мы направляемся к 2) *параллелизму формальному*. Рассмотрим его прецеденты.

Одним из них является *умолчание* в одном из членов параллели черты, логически вытекающей из его содержания в соответствии с какой-нибудь чертой второго члена. Я говорю об умолчании – не об искажении: умолчанное подсказывалось на первых порах само собою, пока не забывалось. Отчего ты, речка, не всколыхнешься, не возмутишься? – поется в одной русской песне: нет ни ветра, ни дробного дождика? Отчего, сестрица-подруженька, ты не усмехнешься? – Нечего мне радоваться, отвечает она, – нет у меня тятиньки родимого. (См. латышскую песню: Что с тобою, речка, отчего не бежишь? что с тобою, девица, отчего не поешь? Не бежит речка, засорена, не поет девица, сиротинушка). Песня переходит затем к общему месту, встречающемуся и в других комбинациях, и отдельно, к мотиву, что отец просится у Христа отпустить его поглядеть на дочь. Другая песня начинается таким запевом: Течет речка, не всколыхнется; далее: у невесты гостей много,

но некому ее благословить, нет у нее ни отца, ни матери. Подразумевается выпавшая параллель: речка не всколыхнется, невеста сидит молча, невесело.

Многое подобное придется подсказать в приведенных выше примерах: высоко ходит луна, звезды ей спутницы; как печально человеку, когда женщина его обманывает (№ 60), то есть не сопутствует ему. Либо в турецких четверостишиях № 71, 72: два челнока едут рядом; у кого милая не верна (не едет с ним рядом), у того сердце истекает кровью; катится ручей, вода утолила мою жажду, – а твоя мать будет мне тещей, то есть ты утолишь мою жажду любви. См. еще татарское четверостишие № 81: Сорви ветку и брось в воду, молодые годы назад не вернутся, то есть они ушли безвозвратно, как брошенная в воду ветка и т. д.

Иной результат являлся, когда в одном из членов параллели происходило *формально-логическое развитие выраженного в нем образа или понятия*, тогда как другой отставал. Молод: зелен, крепок; молодо и весело, и мы еще следим за уравнением; зелено-весело; но веселье выражается и пляской – и вот рядом с формулой: в лесу дерево не зеленеет, у матери сын не весел – другое: в лесу дерево без листьев, у матери дочь без пляски. Мы уже теряем руководную нить. Или: хилиться (склоняться: о дереве к дереву): любить; вместо любить венчаться; либо из хилиться – согнуться, и даже на *двое*:

Зогнулася на двое лещинонька,
Полюбылася да з козаком девчинонька.

Или другая параллель: гроза, явления грома и молнии вызывали представление борьбы, гул грозы = гул битвы, молотьбы, где «снопы стелют головами», или пира, на котором гости перепились и полегли; оттуда – битва = пир и, далее, варенье пива. Это такое же одностороннее развитие одного из членов параллели, как в греческом καλλβλέφαρον[a] φῶς: солнце-глаз, у него явились и ресницы.

Внутреннему логическому развитию отвечает внешнее, обнимающее порой оба члена параллели, с формальным, несодержательным соответствием частей. Так в нашем № 9: хмель-зять свился, сошелся с овсом-тестем:

Ай за гумном *асина*,
Ай теща зятя *просила*.

Последняя параллель не выдержана, как будто вызвана ассонансом, желанием сохранить каданс, совпадение ударений, не образов, как в характерном примере, приведенном выше: ветер, буря, дробный дождик = пиво, мёд, горелка, или в нашем № 21: горох посеян при долине,

[a] Свет с прекрасными ресницами (*греч.*).

при ясном солнце = Марушку сватают при роде (= долина), при матери. Либо в пинской свадебной песне: ищут голубки (утки), а она в очерет ушла; ищут девушки, а она в клеть пошла (уже в доме жениха),

Ключами забражджела,
А сукнямы вашастела.

В первой части параллели этим стихам отвечают следующие:

Черетына похилилася,
Утоўка сторонылася.

Содержательный параллелизм переходит в ритмический, преобладает музыкальный момент, при ослаблении внятных соотношений между деталями параллелей. Получается не чередование внутренне связанных образов, а ряд ритмических строк без содержательного соответствия. Вода волнуется, чтобы на берег выйти, девушка наряжается, чтобы жениху угодить, лес растет, чтобы высоким быть, подруга растет, чтобы большой быть, волосы чешет, чтоб пригожей быть (чувашская).

Иногда параллелизм держится лишь на согласии или *созвучии* слов в двух частях параллели:

Красычка хараша,
Калинка ў лозьи
Краши того,
Ваничка жанитца едит.

А чія ж это пашаниченька,
Што *долгія* й гони,
А што долгія гони?
А чія-ж эта деучиночка,
Што *черныя* брови?

А ю месица *два* рога,
У Матвейки *два* брата.

Девушка – яблоня в саду, за девушкой ухаживают двое, и милый печалится, но песня (моравская) увлеклась созвучием и говорит о двух яблонях (Mam já jednu zahrádečku, dvě jabłka v ni[a]).

Ай *тямно*, тямно у лузи,
Тямней у свата на дворе,
Быяре вароты обняли.

---

[a] Есть у меня садик, в нем две яблони (*морав.*).

А ў маху, ў маху журавины *буйны*,
буйны, буйны, да буйнёшеньки.
Ай, у Данькови да – й робяты *дурны*,
Ай дурны, дурны, дай дурнёшеньки.

На обеих руках у меня по запястью,
Не будет ли *тяжело* моим рукам.
Если я не пойду за милой,
Не будет ли *тяжело* душе?
(Чувашская.)

Я *купил* разных цветов,
Чтобы посадить их в саду;
Но не *купить* счастья за деньги,
Если бог не даст его.
(Татарская.)

В следующем чувашском четверостишии намечено и соответствие содержания между двумя членами параллели, но держится она на рифме: рифмуют по-чувашски «не нужно следить» и «не должно перечить»:

За черным лесом выпал снег,
Там черная куница проложила след;
Не нужно следить по следу черную куницу,
Не должно перечить имени отца и матери.

Татарские и тептярские четверостишия-параллели также бывают построены на соответствии рифмы во 2-м и 4-м стихе. Именно этот элемент рифмы или созвучия следует иметь в виду при изучении народно-песенной символики: часто он ее прикрывает, и толкование вступает на ложный путь, не приняв его в расчет. Нам знакома параллель: горит калина – девушка плачет (*горючими*) слезами; дальнейшая параллель: *куриться – журиться* едва ли не поддержана рифмой, как *хмара – пара* в следующей песне пинчуков:

За бором черна *хмара*,
За столом людіей *пара*,
Обое молодые,
Як квіеты ружовые.

Хмель вьется по тыну: девушка льнет к парню; но вьющийся хмель, может быть, и парень: он лезет на тычину, дерево; в русских песнях девушка поет в хороводе:

Хмель ты мой, хмелюшко, веселая головушка,
Перевейся, хмелюшко, на мою сторонушку.

Когда хмель просится ночевать, где женушки молодые, повадился к девушкам ходить – то это развитие того же образа: виться – льнуть; но когда, в малорусских песнях, поется:

Хмель вьется – козак бьется,

рифма уже заслонила образ.

Из русских песен укажем еще на рифмы к *косе*: образ девушки – *красы* вызвал понятие *косы*; коса сравнивается с коноплею: ветер ее рассыпал, не дал ей постоять, жених расплел косу невесте, не дал ей погулять. Либо коса – черный шелк. Рифма: *роса* явилась в чередовании других образов; «повій вітре, дорогою, за нашою молодою; розмай іі *косу*, як літнюю *росу*»; или «дівоцька *краса*, як літняя *роса*». Произошло смешение параллелей – рифм, обнявшее красу, косу и росу, либо росу – и косу, как в следующей песне:

Плавала вутица по росе,
Плакала Машинька по косе.

В свадебном обряде приглянулась другая рифма: красота – высота: «Где же мы будем их сводить», спрашивает женихов дружка у невестина, «под девичьей красотой (то есть в избе), или небесной высотой» (то есть на улице), иначе? И красота – лента в косе невесты, коса (?): в русской песне она хочет бросить ее в Волгу, к белым лебедушкам:

Отойду я, лягу, послушаю:
Не кицет ли лебедь белая,
Не плацет ли девья красота
О моей буйной голове?

Мифологи могли усматривать в красе – косе – росе нечто мифическое, архаично-тождественное; я уже ответил на это сомнением; неужели и девушка представлялась, например, паутиной? В последнем случае перед нами образ, держащийся лишь в связи параллели, в первом все дело в созвучии. Рифма, звук воспреобладал над содержанием, окрашивает параллель, звук вызывает отзвук, с ним настроение и слово, которое родит новый стих[16*]. Часто не поэт, а слово повинно в стихе:

Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache,
Die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein?[a]

---

[a] «Если тебе удается стих на уже созданном языке, который за тебя творит и мыслит, ты думаешь, что ты поэт?» (*нем.*) (Гёте).

«Вместо того, чтобы сказать: идея вызывает идею, я сказал бы, что слово вызывает слово, – говорит Рише, – если бы поэты были откровенны, они признались бы, что рифма не только не мешает их творчеству, но, напротив, вызывала их стихотворения, являясь скорее опорой, чем помехой. Если бы мне дозволено было так выразиться, я сказал бы, что ум работает каламбурами, а память – искусство творить каламбуры, которые и приводят, в заключение, к искомой идее»[17*].

Только рифма Nodier: amandier вызвала у Мюссе[18*] одно из самых грациозных его стихотворений. Это параллель к красе – косе – росе. Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant (V. Hugo, Contemplations[19*]).

Параллель сложилась: содержательная, музыкальная: отложились из массы сопоставлений и перенесений и такие, которые получили более или менее прочный характер символов: жених, сват = сокол; невеста, девица = калина, роза и т. д. К ним приучаются, они приобретают характер нарицательных – и переносятся в такие сочетания, где их не ожидаешь по связи образов. В немецких песнях обычен образ дерева и под ним источника: то и другое символ девушки; явился сокол, ломающий ветки сада, то есть похищающий невесту; в сербской песне Мица дает розу сивому соколу: «Оно ни био сивы сокол, него младостина»; в русской соколы (сваты) рассыпали крупен жемчуг (слезы), распухлили черный шолк (косу): так толкуется сон невесты: либо крупен «жемчуг» рассыпал «сизый орел». Калина – девушка стоит, плачется перед звездой – матерью; или жених = месяц, невеста = звезда: выйдем оба разом, осветим небо и землю, то есть сядем зараз на посад (малор. песня)[10]. Формула полюбилась: засветим все разом, говорит месяц = жених звездам = поезжанам в одной пинской песне: это жених зовет свою родню – воевать с тестем; в латышской песне месяц с звездами спешит на войну – на помощь молодым парням. – Мы уже знаем, что косить, жать – символы любви; они понятны при женихе, косце и т. д., как в немецких плясовых песнях (Habermähen[a]), не в малорусской, где они перенесены на девушку:

Було ж не іти жито жати,
Було ж іти конопель брати.
Було ж не іти, дівча, заміж,
Було ж мене молодца ждати.

Язык народной поэзии наполнился иероглифами, понятными не столько образно, сколько музыкально, не столько представляющими, сколько настраивающими; их надо помнить, чтоб разобраться в смысле. Кстати параллель из области христианской символики: надо знать, что петух – символ Христа, лев – дьявола, чтобы понять изображения

[a] Жатва овса (*нем.*).

на портале Альдорфской церкви во Пфорцгейме: петух в борьбе со львом, затем он же стоит на льве, связанном цепями.

За смешениями явились созвучия, довлеющие сами себе, как созвучия: коса – роса – краса; текст некоторых из наших инородческих песен лишен всякого смысла, слух ласкает рифма.

Это – декадентство до декадентства; разложение поэтического языка началось давно. Но что такое разложение? Ведь и в языке разложение звуков и флексий приводит нередко к победе мысли над связывавшим ее фонетическим знаком.

IV

Припомним основной тип параллели: картинка природы, с цветком, деревом и т.д., протягивающая свои аналогии к картинке человеческой жизни. Та и другая половина параллели развертывается по частям, во взаимном созвучии, анализ порой разрастается, переходя в целую песню; но об этом далее. Порой параллельная формула стоит несколько уединенно в начале или запеве песни, лишь слабо связанная с дальнейшим развитием, либо не связанная вовсе.

Это переводит нас к вопросу о песенных *запевах* по отношению к параллелизму. В татарских песнях они нередко состоят из бессмысленного подбора слов, как часто в народных французских refrains; ни те, ни другие не крепки известной песне, а поются и при других, даже в таких случаях, когда запев или припев не лишен реального значения, обязывавшего, казалось бы, к некоторому соответствию с тем, о чем поется; татарская «сложная» песня состоит из протяжной и плясовой (такмак); последние поются и отдельно, но в составе сложных они играют роль припева, и эти припевы меняются при одной и той же песне. И наоборот: литовские и латышские песни несходного содержания нередко начинаются с одного и того же запева, например: еду верхом, еду верхом и т. п.

Последнее явление объяснили сноровкой певцов: им нужно было расходиться, распеться, чтобы иметь время припомнить текст; в таком случае все дело было в напеве, слова безразличны, либо являлись капризным развитием восклицания, звукоподражанием свирели или какому-нибудь другому инструменту, как часто во французском refrain. Это открыло бы нашим запевам и припевам довольно почтенную историческую перспективу, в ту седую древность, когда в синкретическом развитии пляски – музыки – сказа ритмический элемент еще преобладал над музыкальным, а слова песни намечались слабо, междометиями, отдельными фразами, медленно направляясь к поэзии. Точки зрения, установленные в предыдущей главе, побуждают меня видеть в бессмысленности и бродячести refrains, запевов явление позднее, отвечающее той же стадии развития, которое вызвало явление музыкального параллелизма, игру в рифму и созвучия, обобщило символы и разметало их в призрачных, настраивающих сочетаниях по

всему песенному раздолью[20]*. Вначале запев мог быть крепок песне, и я не прочь предположить в иных случаях, что в нем отразилась забытая формула параллелизма. Я привел тому два примера[11], к которым подберется, быть может, и несколько других: былинный запев: Глубоко, глубоко окиан море... Глубоки омуты Днепровские – построен на представлении глубины и именно Днепра, по которому поднимается Соловей Будимирович в открывающейся затем былине; refrain одной французской песни объясняется из знакомого народной поэзии параллелизма: любить – замутить – загрязнить. Когда такая формула обобщалась, ее реальный смысл бледнел, но она уже успела стать выразительницей известного настроения в составе той песни, которую она открывала или к которой вела. В запевах наших песен: Ходила калина, ходила малина, или: Калинушка, малинушка, розолевый цвет! как и в припеве: Калина, малина! исчезли всякие следы реального символизма.

Этим объясняется перенесение таких обобщенных формул в другие песни сходного тембра и новая роль, в которой начинает выступать запев: он не поддерживает память певца, не вызывает песни, а приготовляет к ее впечатлению, приготовляет и слушателей и певца своею метрическою схемой. Так в северных балладах: в шведской песне об увозе Соломоновой жены refrain такой: Хочется мне поехать в лес![12] Между содержанием песни и припевом нет, видимо, ничего общего, но припев настраивает к чему-то далекому, на далекие пути, по которым совершится умыканье.

Самостоятельно параллельные формулы существуют, как я сказал, в виде отдельных песенок, чаще всего четверостиший, которые представились мне[13] антифоническим сочетанием пары двустиший либо развитием одного, ибо его формами исчерпывалась психологическая парность образов. По новым наблюдениям именно к двустишию восходят народные латышские quatrains; тема известного (малор., белор., великор., польск.) четверостишия:

Зеленая рутонька, жовтый цвiт,
Не пiду я за нелюба, пiду в свiт,

и т.п. дана в первых двух стихах. Вариантами этой формулы я занимался по другому поводу[14]; вариантами и применениями: рута была символом девственности, отчуждения, разлуки и т. д.; ее топчут; песня о ней являлась естественно в обиходе свадьбы, переносясь в разные ее моменты, то отвлекаясь от обряда, то сменяя традиционный образ руты – в розу (Червонная рожухна, жоўтый цвет). При этом образ цветка стирался: Зеленая сосенка, желтый цвет – и даже: Далекая дороженька, жовтый цвiт– и первая часть параллели теряла постепенно свое соответствие со второй, принимая значение запева неустойчивого, переходного, что и дало мне повод осветить его аналогией явление цветочных запевов в народных итальянских stornelli[21]*.

Это двустишие или трехстишие, либо паре стихов предшествует полустих с названием цветка, причем первый стих или полустих не приготовляет, по-видимому, к содержанию следующих. Я полагаю вероятным, что связь была, но забылась[15]. Она ощущается, например, в нашем № 56: a) цвет тростины! Кто хочет тростины, пусть идет в тростняк, b) кому приглянулась девушка, пусть подладится к маменьке.

Или:

Fior della canna!
La canna è lunga e tenerella,
La donna ti lusinga e poi t'inganna.

(Тростинка гибка, ей нельзя довериться; девушка тоже, она обманет);

Fiore di grane!
Che dde lu grane se ne viè lu fiore,
Che bbelle ggiuvenitt'e ffa l'amore.

(Пшеница дает цвет, девушка цветет любовью.) Либо образ тростника вызывает знакомую нам параллель: склоняться – любиться:

Fiore di canna!
Moviti a compassion, viemmi a piglia,
Ora che gli è contenta la tua mamma[a],

тогда как в следующем stornello запев о тростнике очутился общим местом, восклицанием:

Fiore di canna!
La madre del mio amore è una gran donna,
Mi sa mill' anni di chiamalla mamma[b].

С каждым новым цветком могли явиться новые отношения, новые подсказывания; когда содержательный параллелизм перестал быть внятным, один цветок мог явиться вместо другого, без различия; лишь за немногими остался символический смысл, напоминающий калину, руту наших песен. Так в Южной Италии в ходу сравнение любимой девушки с рутой, но тот же цветок означает, как и у нас, удаление, отчуждение, разлад:

---

[a] Цветок тростника! Сжалься надо мною, дай мне сорвать тебя, теперь, когда твоя мать согласна (*итал.*).

[b] Цветок тростника! Мать моей возлюбленной – знатная дама, никогда мне не назвать ее своею матушкой (*итал.*).

E l’amor mio m’ ha mando la ruta,
E mi ha mandato a dir ehe mi rifiuta[a].

Дать отведать чесноку – наглумиться над кем: корка (zagra) апельсина (горька, как) – ревность. Но в общем цветок запева утратил свою суггестивность, центр тяжести лежит на общем понятии *цветка*, вместо него – букет, листок, ветка, стебель, дерево (fiore d’arcipresso, mazzo di viole, foglia, fronde d’ulivo[b], и т. д.); цветы копятся в одном и том же запеве (ramerin e salvia[c]), прозаические, ничего не подсказывающие (например, fagiolo bianco, fagiogli sciutti = белый, сухой боб и др.), фантастические, причем выступает отвлеченное понятие fiore, как лучшего, совершенного, «цвет чего-нибудь», например, юности. Оттуда такие формулы, как fior di farina, di miele, di penna, d’argento, di gesso, di piombo, di tarantola (цвет муки, меда, травы, серебра, гипса, свинца, тарантулы), даже fior di guai (цвет печали) и fior di gnente (цвет ничего)!

Развитие кончилось игрой в привычную формулу, хотя лишенную смысла, порой с оттенком пародии; игрой в созвучия и рифму, чему примеры мы видели выше:

Fior d’erba *bella*!
Più cresce il fiume e più legno va e galla,
Più vi rimiro e più vi fate *bella*[d].

Fiore di *mora*!
Tiettelo a mente; anima cara,
Chi fortuna non ha, meglio è che *mora*[e].

Иначе цветочный запев обратился во внутренний refrain, с изменениями, идущими навстречу рифме; так в прелестном тосканском rispetto:

E lo mio amor me l’ha donato un nastro
Tutto turchino e ramezzato d’oro;
Che l’ha legato in mezzo d’un bracino,
E quello mi sostiene ch’io non moro,
Me l’ha legato in mezzo d’un deto,

---

[a] Моя милая послала мне руту и велела сказать мне, что она мне отказывает (*итал.*).

[b] Цветок кипариса, пучок фиалок, лист, ветка масличного дерева (*итал.*).

[c] Розмарин и шалфей (*итал.*).

[d] Цветок красивой травки! Чем больше разливается река и растет сук и жолудь, тем больше смотрю на вас, и тем более вы становитесь красивой (*итал.*).

[e] Цветок шелковицы! Помни о нем; душенька милая, кому нет счастья, пусть лучше умрет (*итал.*).

Fronde d'olivo e ramo d'abeto,
Me l'ha legato in mezzo del petto,
Fronde d'olivo e ramo di cipresso,
Me l'ha legato in mezzo del cuore,
Fronde d'olivo e rama di viole[a].

Припевы французских rondes[b], кажущиеся чуждыми содержанию песни, вероятно, того же происхождения:

Petit grain de froment!
Toi, qui vas, légèr' bergère,
Petit grain de froment!
Toi qui vas légèrement,
Toi qui vas, légèr' bergère,
Toi qui vas légèrement[c].

Или:

La belle fougère,
La fougère grainera[d].

La violett' se double, se double,
La violett' se doublera[e].

В румынской народной поэзии цветочная параллель осталась запевом, как в Италии, с таким же формальным характером. Она только настраивает, не протягивается в песню; господствует образ не цветка, а зеленой ветки: Frunză verde alunică, Frunză verde salbă mole, Frunzulită de dudeŭ[f] и т. д.

Происхождение италианских fiori[g] искали на Востоке, в селаме[23*] = приветствии красавице-цветку; другие устраняли Восток, указывая на общепоэтический прием, отождествление девушки, милой, с розой,

[a] Мой милый подарил мне ленту цвета бирюзы и вышитую золотом. Он обвязал ее вокруг руки, и она поддерживает меня, так что я не умираю, он обвязал мне ее вокруг пальца, листья оливы и ветка ели; он обвязал мне ее вокруг груди, листья оливы и ветка кипариса; он обвязал мне ее вокруг сердца, листья оливы и стебель фиалки (*итал.*).

[b] Хороводные песни (*франц.*).

[c] Маленькое пшеничное зернышко! Ты, что проходишь, легкая пастушка, маленькое пшеничное зернышко! Ты, что проходишь так легко, ты, что проходишь, легкая пастушка, ты, что проходишь так легко! (*франц.*).

[d] Прекрасный папоротник, папоротник даст семя (*франц.*).

[e] Фиалка двоится, двоится, фиалка будет двойной (*франц.*).

[f] Зеленая ветка орешника, зеленая ветка кустарника, зеленая веточка бересклета (*рум.*).

[g] Цветы (*итал.*).

лилией и т. п. Но такое отождествление явилось не вдруг, сокол, калина и т. п. прошли несколько стадий развития, прежде чем стать символами жениха, девушки, и этих стадий позволено искать в отражениях народно-поэтического стиля; к этому ведет и аналогия русских четверостиший о руте. Восток исключается и народным характером некоторых игр, в которых подобные fiori могли слагаться. Южнофранцузские серенады, flouretas, которые парни дают девушкам, кончаются куплетами, импровизованными на тот или другой цветок. Известно, что италианские stornelli пелись амёбейно, в смене вопросов и ответов; в рукописи XVI века сохранился такой fiore :

Voi siete un fiore? Che fiore?
Un fior di mammoletta (фиалка),
Qualche mercede il mio amore aspetta[a].

В Марках игра в «fiore» сопровождается пляской; передают друг другу цветок:

Questo è un fiore.
Chi me l' manda? Amore.
Amore ve lo manda
E vi si raccomanda[b].

У Fortiguerri (Ricciardetto XIII) игра описана таким образом:

86
Ma quel che ciacque più fu quel del fiore;
Perché una d'esse a un pescatore dicea:
Tu se' un bel fiore. Ed egli pien d'amore:
Che fior son io, fanciulla? rispondea...
Ede ella co' begli occhi tutti ardore
Quardandolo diceva e insieme ridea:
Tu sei, se non isbaglio, un fior di pero,
Dici d'amarmi, ma non dici il vero.

87
E quegli rispondeva similimente:
Voi siete un fior di rosa e di viola,
E siete in beltà sola veramente[c].

---

[a] Вы цветок? Какой цветок? Цветок фиалки, моя любовь надеется на сколько-нибудь жалости (*итал.*).

[b] Это – цветок. Кто мне его посылает? Любовь. Любовь вам его посылает и шлет вам привет (*итал.*).

[c] Но больше всего понравилась игра в цветы; одна из девушек говорила рыбаку: – Ты – прекрасный цветок. А он отвечал, полон любви: – Что я за цветок,

Позже эта игра спустилась к уровню салона, jeu de societé[a]; так в Риме и в Тоскане: руководитель зовется «il Bel Mazzo»[b], он раздает играющим по цветку; когда все расселись, он говорит, например:

Mentre qui solitorio il passo muovo,
Cerco del gelsomino e non lo trovo[c]:

тогда тот, у кого в руках жасмин, отзывается:

Quel vago fior son io!

Si, caro bene, addio[d], отвечает руководитель, и они меняются местами.

При этом значение цветка не играет никакой роли, как и в лорренских dayemens[23]*, представляющих интересную параллель к вырождению итальянского песенного запева. Дело идет о песенном прении, прежде обычном во французских деревнях мозельского департамента. Во время зимних посиделок, особенно по субботам, девушка или парень стучались в окно избы, где собралось для работы и беседы несколько женщин, и предлагали: voleue veu dayer[e]? Изнутри отвечали; следовал обмен вопросов и ответов в стихах с рифмой: двустишия, чаще всего сатирического содержания, с цветным запевом по формуле: Je vous vends:

Je vous vends la blanche laitue!
Eh, faut-il que l'on s'esvertue
De bien aimer un bon ami[f]!

Je vous vends la feuille de persil sauvage
Qui est dans votre menage[g].

девушка? А она своими прекрасными глазами, полными огня, говорила, глядя на него, и смеялась при том: – Ты, если я не ошибаюсь, цветок груши. Говоришь, что меня любишь, но говоришь неправду. А он отвечал таким же образом: – Вы – цветок розы и фиалки и по красоте, по правде, единственная... *(итал.)*.

[a] Салонная игра (*франц.*).

[b] Прекрасный букет (*итал.*).

[c] В то время как здесь я брожу одиноко, ищу жасмина и не нахожу (*итал.*).

[d] Этот красивый цветок – это я. Да, мой милый, прощай! (*итал.*).

[e] Хотите петь взапуски? (*франц.*).

[f] Я продаю вам белый латук! Надо стараться любить как следует доброго друга (*франц.*).

[g] Я продаю вам листок дикой петрушки, которая есть у вас в хозяйстве (*франц.*).

Запевы разнообразятся: Je vous vends la feuille de veigne; les remoris; mon tablier de soie; l'or et la couronne[a], наконец: je ne sais quoi, как в итальянском fior di niente[b]. Игра эта зовется и ventes d'amour[c]; у Christine de Pisan в Jeux a vendre[24*] песенки эти получили литературную обработку:

Je vous vends la passe rose:
Belle, à dire ne vous ose
Comment amour vers vous me tire,
Si l'appercevez tout sans dire[d] [16].

Цветочные зачала stornelli, румынских frunzi и dayements и игры в «fiore» представляются мне результатом развития, точку отправления которого можно построить лишь гипотетически. В начале коротенькие формулы параллелизма в стиле нам известных; может быть, игровые песни, с амёбейным исполнением таких дву- или четверостиший; с одной стороны? выработка более постоянного символизма, с другой – обветшание цветовых запевов в формальные, переходные, свободно применимые. На этой точке развития остановились stornelli и dayements; когда эти изменения или искажения проникли в игровую песню, получился il giuoco del fiore[e].

Подтверждению предложенной гипотезы могли бы послужить следы народно-песенного параллелизма в средневековой художественной лирике, но их немного, и они ощутимы разве в манере, как усвоен был чужой поэтический прием. Лирика трубадуров, как и древнейших труверов и миннезингеров, предполагает, разумеется, народные начала, но позыв к личному творчеству, сознание поэтического акта, как серьезного, самодовлеющего, поднимающего, – все это явилось не самостоятельно, не из импульса народной песни, которая и нравилась и не ценилась, была делом, когда поминала славные подвиги или призывала небожителей, либо любовным бездельем, заподозренным церковью, и в том, и в другом случае не вызывая критерия – поэзии. Этот критерий явился, а вместе ощутилась и ценность поэтического акта, под влиянием классиков, которых толковали в средневековой школе, которым старались подражать на их языке. У Горация читали:

Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni (Od. I, 4);
Diffugere nives: redeunt jam gramina campis
Arboribusque comae (Od. IV, 7);

---

[a] Я продаю вам виноградные листья, ворсянку, мой шелковый передник, золото и корону (*франц.*).

[b] Не знаю что; (*итал.*) цветок ничего (*франц.*).

[c] Продажа любви… Игры в продажу (*франц.*).

[d] Я продаю вам мальву: красавица, не смею сказать, как любовь влечет меня к вам, но вы все это видите и без слов (*франц.*).

[e] Игра в цветок (*итал.*).

Iam veris comites, quae mare temperant,
Impellunt animae lintea Thraciae;
Iam nec prata rigent, nec fluvii strepunt,
Hiberna nive turgidi (Od. IV, 12)[a];

у Фортуната[25*]:

Tempora florigera rutilant distincta sereno;
Et majore poli lumine porta patet (III, 9);
Vere novo, tellus fuerit dum exuta pruinis,
Se picturato gramine vestit aër (VI, 1)[b].

Веселые ваганты прошли классическую школу, усвоили ее общие места, ее мифологические аллюзии, полюбили аллегории и картинки природы, которые они приводят в соотношение с внутренним миром человека. Делают они это несколько абстрактно, не останавливаясь на реальных подробностях, более намечая настроение; так или иначе, они идут навстречу тому народно-песенному параллелизму, который зиждется на таком же совпадении, на созвучии внешней природы с процессами нашей психики. В отрывках старонемецкого Minnesang'a, не ощутившего влияния трубадуров и, через их посредство, классиков, параллелизм еще ощущается в наивной свежести образов, как, например, в песенке о соколе-молодце, с которою мы встретимся далее.

Так сплелась классическая традиция с народно-песенным приемом и начиная с XII века поражает нас однообразием тех запевов, которые немцы назвали Natureingang[26*]. Ряд формул, банальных от частых перепевов: весна идет, все цветет в природе, цветет и любовь; или, наоборот: впечатления осени и зимы сопоставляются с грустным настроением чувства. Вспомним народные параллели: дерево зеленеет, молодец распускается для любви, или «лист опадает – милый покидает». Таких раздельных аналогий в средневековой художественной лирике мы встретим немного, интерес исчерпывается общими местами: весна, зима с окружающими их явлениями, с другой стороны, человеческое чувство, то поднятое, то убитое; между отдельными членами параллели и их образами не снуют нити образного параллелизма. Общие места старофранцузской лирики, эпоса, фаблио построены по следующей схеме: в апреле

Que li tens est souez et douz
Vers toute gent et amourous,

---

[a] Проходит суровая зима с благодатным возвращением весны и Фавони [весеннего ветра]; Тают снега, уже возвращаются травы на луга и листва на деревья; Вот уже спутники весны, фракийские ветры, успокаивающие море, гонят паруса; Уже луга не коченеют, не шумят вздутые зимним снегом реки (*лат.*).

[b] Дни алеют, отмеченные цветоносной погодой, и небесные врата открылись в большем сиянии; Ранней весной, лишь немного земля освобождается от инея, воздух украшается пестрой травой (*лат.*).

Li rossignols, la matinée,
Chante si clair par la ramée
Que toute riens se muert d'amour[a].

En Avril après Mai, que la rose est florie;
Li temps se renouvelle et la jent est plus lie,
Li caudh revient et l'invers est cangie[b].

Ce fu el mois de Mai, ens le commencement,
Que l'erbe verde est née et la flor ensement,
Que li rosingneus chante ens el bos hautement,
Et menu oiseillon par esbaudissement,
Que maintiennent amor bacheler de jovent[c].

Et on voit chez buisson florir et bourjonner,
Par chez près verdoians chez flouretes lever,
Pucheles et vallés danser et caroler,
Et toute rien fremist de joie demener[d].

Ближе к стилю народной поэзии немецкая безыменная песенка:

Die linde ist an dem ende nu jârlanc sieht und blôz.
Mich vêhet min geselle[e].

Grune stat der schöne walt,
Des suln wie nu ursen balt[f].

Üf der linden obene dâ sanc ein kleinez vogellîn.
Vor dem walde wart ez lût:
Dô huop sich aber daz herze mîn
An eine stat, da'z ê dâ was.

---

[a] Когда время года сладостно и приятно для всех людей и для любовников, соловей, рано утром, поет так ясно в ветвях, что все умирают от любви (*старофранц.*).

[b] В апреле после мая, когда роза цветет, время года обновляется, и люди становятся более веселыми, возвращается тепло, и миновала зима (*старофранц.*).

[c] Это было в начале мая, когда родилась зеленая трава и с нею цветы, и грустно поет соловей в лесу и весело малые пташки, и молодые люди предаются любви (*старофранц.*).

[d] И видно, как цветут и распускаются кустарники, как на зеленеющих лугах подымаются цветы, девушки и юноши пляшут и поют, и все трепещет от радостного волнения (*старофранц.*).

[e] Липа стоит все это время растрепанная и обнаженная. Меня избегает мой милый (*средневерхненем.*).

Ich sach die rôse bluomen stân,
Die manent mich der gedanke vil,
Die ich hin zeiner frouwen hân[a].
(Dietm. von Eist[27*] 34, 3.)

У Вольфрама фон Эшенбах весеннее чувство просыпается в параллель с образом птиц, баюкающих весною птенцов своими песнями (al des meigen zît si wegeten mit gesange ir kint[28*]).

Такая отвлеченная формула параллелизма получила и другое развитие, по идее противоречия. Выше мы привели подходящий пример, объяснив его умолчанием одного из членов параллели: высокая верба пускает широкий лист: велика моя любовь, а сердце изнывает в разлуке (как лист отлетел от вербы. – См. выше, стр. 440). Может быть, и здесь мы вправе говорить о сопоставлении по противоречию: весна идет, моя любовь должна бы цвести, но она увядает; и, наоборот, блаженство любви окружается образами зимы, все кругом окоченело, только не чувство. Эта игра контрастами, которую нередко можно встретить в средневековой лирике, указывает, что сопоставления: весны = любви и т. д. уже сложились; они естественны, их созвучия, их соответствия – ожидают, а его нет, и те же образы сопоставляются по идее противоречия; не на них лежит центр тяжести, а на анализе чувства, которому они дают виртуозное выражение.

В одном эпизоде старофранцузского Парсиваля[29*] Caradoc, застигнутый в лесу бурей, спрятался от дождя под ветвистым дубом и предается печальным думам о своей любви. Видит: на него движется что-то светлое, слышится пение птичек, в полосе света едет Alardin, рядом с ним, на белом муле – красавица; соловьи, жаворонки, дрозды весело несутся над ними, перелетая с ветки на ветку и чирикая, так что огласился весь лес. Парочка проехала на расстоянии шага от Карадока; его привет не находит отзвука; он мчится за удалявшимися на коне, под дождем и ветром – и не может их нагнать, а они движутся вперед, все в том же сиянии, под пение птичек.

Параллель по контрасту – в форме грезы. Очевидно, подобный прием мог явиться лишь на относительно поздней стадии развития; весна – не в весну – напоминает и логическое построение отрицательного параллелизма, не сопоставляющего, а выделяющего сопоставлением. Не белая березка нагибается... Добрый молодец кручиной убивается.

V

Развитие обоих членов параллели могло быть разнообразное, смотря по количеству сходных образов и действий; оно могло остановиться на

[a] На верхушке липы сидела маленькая пташка. На опушке леса она пела: и снова мое сердце перенеслось в одно место, где прежде бывало. Я увидел цветущие роаы. Они напомнили мне о том, как много я думал об одной прекрасной даме (*средневерхненем.*).

немногих сопоставлениях и развернуться в целый ряд, в две параллельных картинки, взаимно поддерживающих друг друга, подсказывающих одна другую. Таким образом из *параллели запева* могла выйти песня – варьяция на его основной мотив. Когда хмель вьется по тыну, по дереву (парень увивается около девушки), когда охотник (жених, сват) выследил куницу (невесту), я представляю себе приблизительно, как пойдет дальнейшее развитие. Разумеется, оно может направиться и в смысле антитезы: ведь охотник может настичь – или и не настичь куницу. Несколько Schnaderhüpfel[a] начинаются запевом: пара белоснежных голубков пролетает над озером, лесом, домом девушки, и она раздумалась: и мой суженый = голубок скоро будет со мною! Или он не явится, и любви конец; один вариант развивает именно эту тему; девушка настроена печально; в запеве другого варианта голуби даже не белоснежные, а черные, как уголь[17].

Развитие могло разнообразиться и иначе. Речка течет тихо, не всколыхнется: у невесты-сироты гостей много, да некому ее благословить; этот знакомый нам мотив анализуется так: речка притихла, потому что поросла лозой, заплавали на ней челны; лозы и челны – это «чужина», родня жениха. Песенка о руте, уже упомянутая нами, развивается таким образом в целый ряд вариантов, вышедших из одной темы: удаления, разлуки. Тема эта дана в запеве: зеленая рутонька, желтый цвет (о ее искажениях см. выше). Либо сама девушка хочет удалиться, чтобы не выйти за немилого, либо милый просит ее уйти с ним, и этот вариант развивается отповедью: Как же мне пойти? Ведь люди будут дивоваться. Или невеста не дождется жениха, матери, написала бы, да не умеет, пошла бы сама, да не смеет. К этому развитию примыкает другое: ожидая жениха, девушка свила ему венки на заре, сшила хустки при свече, и вот она просит темную ночку помочь ей, зарю – посветить. И песня входит в течение предыдущей: написала бы, да не умею, послала бы, да не смею, пошла бы, да боюсь.

Хорошим образцом цельной песня, исключительно развившейся из основной параллели (сокол выбирает себе галку, Иванушка – Авдотьюшку), может служить следующая, записанная в Щигровском уезде Курской губернии:

а Па пад небисью исмен сокол лятая,
Сы палёту чёрных галок выбирая,
Он выбрал сабе галушку сизуя,
Он сизуя, сизуя, маладуя.
Сизая галушка у сокола прашалась:
«Атпусти мене, исмен сокол, на волю,
Ох на волю, на волю в чистая поля,
С черными галками палятати».
– «Атпустил бы тябе, галушка, ня будишь,

[a] Частушка-четверостишие (*нем.*).

Пра мине, яснова сокола, забудишь».
«Права буду, исмен сокол, ни забуду,
Пра тибе ли, яснова сокола, успомню,
Ох, успомню, успомню,васпамяну».
b Па улицы, улицы шырокай,
Па улицы Иванушка праезжая,
С карагоду красных девок выбирая,
Он выбрал себе девушку любуя,
Ох любуя, любуя, Авдотьюшку маладуя.
Авдотьюшка у Иванушки прашалась:
«Атпусти мине, Иванушка, у гости,
Ох у гости, у гости гастявати,
А в радимова батюшки пабывати,
С подружками пагуляти».
– «Атпустил бы, тябе, Авдотьюшка, ня будишь,
Пра мине ли, добрава молотца, забудишь».
«Права буду, Иванушка, ня забуду,
Пра тибе-ли, добрава молотца, успомню,
Ох успомню, успомню, успомяну».

Песня развивается из запева, и запев может снова вторгаться в ее состав, повторяясь, иногда дословно напоминая о себе, часто вплетаясь в ход песни и согласно с тем видоизменяясь, как в следующей моравской:

Už ty vršky zeleňajú, už to děvču namłúvajú,
Už ty vršky sú zelené, už je děvča namłúvené[a];

или в пинской :

Ох вишенька, черешенька,
С-пид кореня зелененька,
Ой, за добрым жена мужем
Що дня вона веселенька.

Но дерево подрублено, и песня возвращается к запеву, варьируя его и настраиваясь на другую параллель:

Ох, вишенька, черешенька,
С-пид кореня дай затятая,
Ой, за благим жена мужем,
Що день – очи заплаканы.

---

[a] Уж ты, вереск, зеленеешь, уж я девицу уговариваю. Уж ты, вереск, зеленый, уж девицу я уговорил (*морав.*).

Порой изменения запева внутри песни объяснимы лишь требованием созвучия, но при ослаблении символических отношений трудно определить, какая форма была первичною. Вот, например, чешское четверостишие (плясовая):

Záhon petržele
Záhon mrkve,
Nepudeme domů
Až se smrkne[a];

в другой песне этот запев варьируется так:

Záhon petržele,
Záhon maku,
Nechod’te k nám, hoši,
Do baraku.
Záhon petržele,
Záhon prosa,
Nechod’te k nam, hoši,
Když je rosa.
Záhon petržele
Záhon mrkve,
Nechod’te k nám, hoši,
Až se smrkne.
Záhon petržele,
Záhon zeli,
Nechod’te k nam, hoši,
Až v nedeli[b].

Ср. еще польскую песенку:

Wysoko, daleko,
Listek na jaworže,
I ożeń sie, kochanko,
O jusći to mocny Bože;
Wysoko, daleko
Listek na kalinie,

---

[a] Грядка петрушки, грядка моркови, не пойдем домой, пока не стемнеет (*чешск.*).

[b] Грядка петрушки, грядка маку, не ходите к нам, парни, в нашу хату. Грядка петрушки, грядка проса, не ходите к нам, парни, когда роса. Грядка петрушки, грядка моркови, не ходите к нам, парни, пока не стемнеет. Грядка петрушки, грядка зелени, не ходите к нам, парни, кроме воскресенья (*чешск.*).

Kto się s kim pokocha,
To się już nie mienie[a].

Сходное впечатление получается, когда несколько немецких Schnaderhüpfel, вышедших из одного запева, сливаются вместе в одну песню. Я выбрал запев о голубках:

Drei[18] *schneeweisse* Täuble
Flieg'n über den Wald:
Schön Schatz hab' ich g'hatten,
War achtzehn Jahr alt.
Drei *schneeweisse* Täuble
Flieg'n hin und ä wieder:
Die Lieb ist Vergange,
Kömmt nimmer wieder[b].

К этим четверостишиям пристраиваются другие, развивающие их настроение; отмечу третье:

Zu dir bin ich gange,
Zu dir hat's mir gefreut,
Zu dir komm ich nimmer,
'S war's letzte Mal heut[c].

Импровизия алтайцев и телеутов состоит из *парных* четверостиший, начинающихся с одного и того же, несколько видоизмененного запева, что совершенно отвечает типу спетых вместе Schnaderhüpfel о голубках.

Кто рассыпал золотые листья?
Не белая ли береза? Да, это она.

Кто распустил по спине волосы?
Не жена ли моя? Да, это она.

Кто рассыпал серебристые листья?
Не синяя ли береза? Да, это она.

---

[a] Высоко, далеко листок на яворе, женись, любимый, да будет так, всемогущий боже. Высоко, далеко листок на калине, кто кого полюбит, тот уже не переменится (*польск.*).

[b] Три снежнобелых голубка летят над рекой: имел я прекрасную милую, было ей восемнадцать лет. Три снежнобелых голубка летают туда и сюда: любовь прошла и никогда не вернется (*нем.*).

[c] К тебе я ходил, меня радовало ходить к тебе, к тебе не приду я больше никогда, сегодня был в последний раз (*нем.*).

Кто распустил волосы на затылке?
Не моя ли невеста? Да, это она.

«Белый цветок вырос в незнакомом месте; ты, мой родной, идешь в страну, где нам с тобой не поговорить». Следующее четверостишие заменяет белый цветок – синим, вместо: поговорить – повидаться.

Как исполняются эти песенки, амёбейно или нет, мы не знаем, но два таких четверостишия, построенных на тавтологии или антитезе, спетые подряд, дадут в результате песню с рядом повторяющихся versus intercalares[a] – запевов: одних и тех же, развивающихся, видоизмененных, наконец, запевов, разных по содержанию, только поддерживающих общее настроение песни. С точки зрения нашей поэтики, они как бы сознательно возвращают нас к основному мотиву, вызывая к новому его анализу: стилистический прием, выработавшийся, как я полагаю, из древнего чередования хора и запевалы двух хоров, двух певцов. Подхватывался последний стих либо повторялся запев; в последовательности песенного исполнения повторявшийся запев являлся на перебое двух отделов, строф песни, в одно и то же время и запевом и refrain'ом[19]. Их истории друг от друга не отделить; к refrain'у я еще вернусь в другом отделе поэтики.

Но развитие песни не остановилось в границах ее основного мотива: психологической параллели запева; она нарастала новым содержанием, общими местами, эпизодическими чертами и оборотами, знакомыми из других песен. Порой они являются у места, иногда вторгаются механически, как вторгался символ, развившийся в другом круге представлений. Иные стихи, группы стихов западали в ухо, как нечто целое, как формула, один из простейших элементов песенного склада, и лирическая песня пользуется ими в разных сочетаниях, как эпическая – тавтологией описаний, сказка – определенным кругом постоянных оборотов. Изучение подобного рода обобщенных, бродячих формул положит основы народно-песенной и сказочной морфологии. К бродячим формулам принадлежит, например, третья строфа в своде из Schnaderhüpfel'ей о голубках: она встречается в составе разных немецких песен, как и некоторые другие («из ручья напиться, девушку любить», «нет яблока без червя, нет девушки, парня без обмана» и др.).

Сюда же относятся и запевы, отставшие от песни, которую они зачинали, которая из них развилась. Следующая одиночная строфа носит все признаки запева, вроде нашей песенки о руте:

Grüne Petersilie, du wunderschönes Kraut!
Ich habe mein Schätzel gar vieles vertraut,

---

[a] Вставные стихи (*лат.*).

Gar vieles vertraut und vieles verspricht.
Alte Liebe die rostet nicht[a].

Варианты этой песни начинаются жалобой девушки: что такое сделала я, что мой милый на меня гневается? – и продолжаются четверостишием о Petersilie[b], несколько измененным, иногда ввиду дальнейших, приставших к песне строф. В песне другого содержания молодец обращается к девушке: надень венок, ты будешь мне невестой (Rosel, pflück dir Kränzelkraut, Du sollst werden meine Braut[c]); она отказывается, еще молода; коли так, отвечает парень, то и я горд и не возьму тебя. В вариант этой песни попал запев о Petersilie:

Petersilje, du schönes Kraut,
Ich hab meinem Liebchen viel vertraut.
Viel vertrauen thut selten gut,
Ich wünsch mei'm Liebchen alles Gut[d].

Он еще явится, потому что Die alte Liebe rostet nicht[e]. И милый действительно является, просит девушку надеть венок: «Mädchen, pflück dein Kränzelkraut!»[f]. Разрешение такое же, как в предыдущей песне: девушка отказывается, – а она ведь поджидала жениха! Едва ли этот новый оборот мотивирован психологически, проще объяснить его неуместным вторжением постороннего мотива.

Образцом песни, неорганически наросшей, могут служить некоторые из приведенных выше русских песен о калине либо следующая:

Елычка ты сасонка,
Ахинись и туды и сюды,
На ўсе чатыри сторыны:
Ти ўсе при табе
Сучча – ветица?
Ай, ўсе при мне.
Сучча – ветица,
Тольки нету макушечки,
Залатэй вярьхушечки.
Марьичка малодая,
Пагляди на ўсе сторыны:

---

[a] Зеленая петрушка, прекрасная травка! Я много верил моей милой, много верил и много обещал. Старая любовь не ржавеет (*нем.*).

[b] Петрушка (*нем.*).

[c] Розочка, сорви себе цветов для венка, ты будешь моей невестой (*нем.*).

[d] Петрушка, красивая травка, я много верил моей милой. Много верить редко приносит пользу. Я желаю моей милой всего хорошего (*нем.*).

[e] Старая любовь не ржавеет (*нем.*).

[f] Девушка, сорви себе цветов для венка (*нем.*).

Ти ўся при табе
Твая родина?
Ай, ўсе при мне
Мая родина,
Тольки нету при мне
Маего батюшки.

Песня разработана из параллели, но продолжается иногда тем, что покойный отец или мать просятся у Бога поглядеть на чадо (см. выше стр. 443–444).

Тема следующей песни такая: месяц выводит зорю = звезду, велит ей светить, как он светит; жених приводит невесту в отцовский дом, велит служить отцу, как он служит ему или служил тестю. Вариант такой:

Уйзышоў месичык над избою,
Іон узвеў зориньку за сабою:
Святи, мыя зоринька, як я свячу,
А уж месичык насветіўся,
Па темным облакам находіўўся.
А узъехаў Ваничка на батькин двор,
Іон узвеў Марьичку за сабою;
Поставіў Марьичку перед сабою:
Стой, мыя Марьичка, як я стаю,
Служи маяму батюшки, як я служу.
А уж я, молодец, наслужіўся,
Па тёмной ночушки наездіўся,
Пригыняў коника па гарам ездючи,
Пришлёпаў пужичку каня паганяўши,
Я злымау шапычку сымаючи,
Усклычіў голоўку склыняючи,
Устаў сапожечки скидаючи.

Один вариант развивает, отчего устал жених:

Стой, мая Аўдуська,
Як я стаю,
Кланiйся майму батюшки,
А я тваиму (як я?).
Пакланiўся я тваиму батюшки:
Стер – змяу шляпыньку,
У руках держал,
Всё твайму батюшки
Укланялсе,
Всё да табе, Аўдуська,
Добивалсе.

В третьем варианте новые подробности служат к развитию уравнения: зори = звезды – невесты: месяц вывел звезду за собою, поставил рядом,

Святи, мыя зоринька, як я свячу.
А уж ина маленька, дак ясненька,
Миж усих зоричек ина знатненька.

Ваничка вывел невесту, поставил рядом с собою:

Хуш ина хмарненька, дак красненька,
Меж усих девычек ина знатненька,
Хуш ина нивяличка, румяныя личка!

Кланiйся, Дуничка, майму батюшки,
Я тваиму батюшки пыкланiўся и т. д.

Если бы дело шло о разночтениях художественной песни, записанной то в более или менее полном виде, то с опущениями и развитиями, естественнее всего было бы предположить, что последний из сообщенных выше вариантов сохранил более дельный текст, другие его сократили, забыв ту или другую черту или оборот. Такой процесс несомненно существует и в народной песне, чередуясь с обратным, знакомым и писанной поэзии: приращениями. Разница в том, что в последней он всегда сознателен, совершается с определенною, например, художественною целью (итал. rifacimento[a]), в народной песне он настолько же служит ее искажению, насколько сложению. Я не решусь, например, сказать, каким из двух процессов объяснить лишнюю параллель нашего третьего варианта: А уж ина маленька – Хушь ина хмарненька; принадлежала ли она составу песни или вторглась в него позднее, хотя бы и со стороны, но в уровень с ее образностью?

Развитие песни из мотива основной параллели принимает иногда особые формы. Известны португальские двойные песни, собственно одна песня, исполненная двумя хорами, из которых каждый повторяет стих за стихом, только каждый на другие рифмы. Иное впечатление производит следующая лесбосская песня, также двойная. Я имею, главным образом, в виду ее первую часть; построена она на известном параллелизме образов: утолить жажду = утолить любовь, дерево в цвету = красавица; образы эти чередуются через стих, так, например, что первый связан с третьим (дерево), второй с четвертым (девушка) и т. д. Во второй части песни, содержательно связанной с первою лишь одним стихом (мои уста утолили жажду), то же странное чередование, но параллелизм не ясен, господствует внутренний, меняющийся refrain.

---

[a] Переделка (*итал.*).

1 a Кто видел дерево в цвету,
b Девушку черноглазую?
a Дерево с зеленой листвой,
b Девушку с черными волосами и бровями,
a С тройной вершиной,
b Девушку с глазами, полными слез,
a У подножья которого находится
b Ее сердце полно печали!
a Студеный источник?
Кто видел такое диво?
a Я склонился, чтобы напиться, наполнить мою чашу, –
b (Глаза, которые мне милы, такие черные!)
Чтоб поцеловать ее черные глаза.
2 Мой платок упал,
Мои уста утолили жажду,
Шитый золотом,
(Как он прекрасен!),
Который вышили мне
Три девушки, распевая,
Как поют молодые в Мае.
Одна вышивает орла
(Выйди, белокурая моя, дай на себя поглядеть!)
Другая – небо.
(Как сладок твой взгляд!);
Одна из Галаты
(Не потерять бы мне рассудка!),
Другая из нового квартала:
То дочка хаджи Яна.

Сходная песня, в другом варианте, поется на Олимпе.

VI

Простейшая форма двучленного параллелизма дает мне повод осветить и не с одной только формальной стороны строение и психологические основы *заговора*.

Параллелизм не только сопоставляет два действия, анализируя их взаимно, но и подсказывает одним из них чаяния, опасения, желания, которые простираются и на другое. Липа всю ночь шумела, с листиком говорила: будет нам разлука – будет разлука и дочери с маткой (см. наш № 13); либо: вишня хилится к корню, так и ты, Маруся, поклонись матери, и т. д. Основная форма заговора была такая же двучленная, стихотворная или смешанная с прозаическими партиями, и психологические поводы были те же: призывалось божество, демоническая сила, на помощь человеку; когда-то это божество или демон совершили чу-

десное исцеление, спасли или оградили; какое-нибудь их действие напоминалось типически (так уже в шумерских заклинаниях), – а во втором члене параллели являлся человек, жаждущий такого же чуда, спасения, повторения такого же сверхъестественного акта. Разумеется, эта двучленность подвергалась изменениям, во втором члене эпическая канва уступала место лирическому моменту моления, но образность восполнялась обрядом, который сопровождал реальным действом произнесение заклинательной формулы[30*]. Известный мерзебургский заговор[31*] с его многочисленными параллелями может служить типическим представителем других подобных: ехали когда-то три бога, у одного из них конь поранил ногу, но бог исцелил его; такого исцеления ожидает и молящий об унятии крови. Вместо богов являлись святые, лица евангельской истории, казовые события которой, расцвеченные фантазией апокрифов, давали порой схему заговора. Сотник Лонгин вынул гвозди из рук и ног Спасителя; пусть бы и у меня вышло из тела железное острие : Longinus der jud der unserm herren Jesu Christo die nagel us zoch us henden und us fůzzen – als war dis wort sien, als werlich geb mir Got hůit kraft und mach mir christenmenschen diez isen us gǎn und us flaisch zů ziehen in gotes Namen. Иначе картина распятия дала образы для заговоров от кровотечения, искажаясь до неузнаваемости: в латышском заговоре Иисус Христос идет по морскому берегу, три креста у него в правой руке: первый – веры, второй – повеления, третий – исцеления. Кровь, я тебе повелеваю, – остановись!

Порой заговор звучит, как песенная параллель:

Как хмель вьется около кола по солнцу,
Так бы вилась, обнималась около меня раба божия (имя рек).

В печи огонь горит... и тлит дрова,
Так бы тлело и горело сердце у N;

но тот же огонь является грандиозным космическим богатырем, которого молят укротить: a. «Сядить багатырь огромный и магучий. Сядь, багатырь, ни кверьху, ни книзу, ни на стырыну! Над табою стыять тучи грозныи, под табой стыять моря синия, агаражены вы зялезным тыном. – b. Пумяни, господи, царь Давыда, царь Кастянтина, вы укратили землю и воду, укратите этыга багатыга багатыря на етым месте».

Болезнь (чемерь) выбивают:

a. На мори, мори, на икани, стаить ракитывый куст, на тым кусти ляжить гол каминь, на том камни сидять 12 молодцаў, 12 багатыреў, диржать 12 малатоў, бьють, как день, как ночь, выбиваюць чемирь з рыжий шерсти, из буйный галаве, из яркых вачей, из жил, из пажил, из лехкага вздыхания, b – Следовало ожидать просьбы, чтобы из такого-то выбили немочь; вместо того молитва к богородице: О, господи! закрый и помилуй от усякыга упадку! Михаила, Архаила су ўсею небесныю силыю. Пумаги!

Пресвятая Дева родила без боли и мук; апокрифическая легенда знает ее бабку Соломониду, ее-то могли представить себе собирающей лечебные травы и цветы, но это действие перенесли на Богородицу; место действия было на Иордане, который каким-то образом смешан был с Соломонидой – рекой, омывающей крутые берега и желтые пески. Таков мог быть первоначально состав заговора «от суроц», перепутанный в следующих двух вариантах:

a. Присвятая Бугуродица дева Мария, ты хадила и гуляла па ўсим па лугам и па райским садам са сваим сыны Сусом Христом, с ангилами, са архангилами и са ўсими апосталами. Вы разныя травы искали и ўси тветы сабирали; ты, присвятая бугородица, ўси тветы тапила и ўсих бальных лячила – палячитя и пасабитя от суроц (следует молитва И.Христу и Богородице – помочь рабу божию отъ сглаза, наговора, отъ колдунов, «от ураждэнних, от женскова роду» и т. д.). Слаўная рика Ирдань Саламанида, ты ишла па святым гарам, па жаўтым пискам, пы крутым биришкам, пу зяленым лужкам, пу махам, пу балотам, па гнилым калодам, ты змывала и мхи и балоты и гнилэя калоды, – змый с р. б. (имя) суроцы пиригаворныя! –

b. Ну, я пайду у рику Ирдань воду брать, я ни сам собою, божжия матирь са мною. Ана будеть умувать, пилинами утирать, ўси яго балезни унимать ат видмавищеў, ат учэных, ат ураждэнных, ат женьских и т. д.

---

a. Святая матерь Бугуродица Суса Христа парадила, ни видала ни крыви, ни боли, ни якии муки над сабою. Слаўна рика Вутя, слаўна рика Саламанида выхадила з вастока, с биластока и са ўсих четырех сторон, атмывала крутыи биряги, аткрывала жаўты пяски. – b. Аткрый етакыму-та ат чирна глазу и сера глазу, сива глазу и крива глазу, желты глазу и каса глазу и ат ўсих разных глазоў...

К одночленному параллелизму, о котором мы говорим далее, относятся те формулы, в которых развита лишь первая, эпическая часть. Сличите, например, следующие заклятия от крови: три сестрицы прядут шелк; выпрядайте его, на землю не роняйте, с земли не поднимайте, «у раба божия крови не бывать»; либо: «Пресвятая мать Бугородица на залатую пряслицу пряла, нитку атарвала, кроў завязала». Ср. латышские заговоры: Святая Мария, Божия Матерь сидит на белом море, держит в руке иголку с белою шелковою нитью, зашивает все жилы; либо за Иорданом три липы, у каждой девять ветвей, у каждой ветви по девяти девушек, зашивают, завязывают кровяную жилу. „Кровь остановись!“»

Порой в эту эпическую часть параллели переносится из второй человеческая личность, как объект совершающегося наяву действия. Так в русском заговоре от жабы: «У горыди Русалими, на рике Ирдани, ставить древа купарес; на том древи сядить птица арёл, шипит и тирибит кахтями и нахтями и пад щиками, и пад зябрами у раба божия (имя) жабу». От глазу. «На мыри, на кыяни, стыяў дуб с карынями; с пад то-

га дуба бягить вадица кипучая и гримучая. Божеския матирь вадицу брала, на Сояньской гаре посвищала, такога-то чиловека на галаве умывала».

Формулы такого рода восходят к двучленной и из нее объясняются: в городе Иерусалиме орел сидит на дереве, теребит немочь-жабу; так бы истребилась немочь у раба божия и т. п.

VII

Я коснусь лишь мимоходом явления 3) *многочленного параллелизма,* развитого из двучленного односторонним накоплением параллелей, добытых притом не из одного *объекта*, а из *нескольких*, сходных. В двучленной формуле объяснение одно: дерево склоняется к дереву, молодец льнет к милой, эта формула может разнообразиться в вариантах одной и той же песни: Не красно солнце выкатилоси (вернее: закаталоси) – Моему мужу занеможилось; вместо того: Как во полюшке дуб шатается, как мой милый перемогается; либо: Как синь горюч камень разгарается, А мой милый друг размогается. – Многочисленная формула сводит эти параллели подряд, умножает объяснения и вместе материалы анализа, как бы открывая возможность выбора:

Не свивайся трава со былинкой,
Не ластися голубь со голубкой,
Не свыкайся молодец с девицей.

Не *два*, а *три* рода образов, объединенных понятием свивания, сближения. Так и в нашем № 3, хотя и не так ясно: хилится сосна от ветра, хилится галка, сидящая на ней, и я также хилюсь, печалюсь, потому что далек от своих. Такое одностороннее умножение объектов в одной части параллели указывает на большую свободу движения в ее составе: параллелизм стал стилистическо-аналитическим приемом, а это должно было повести к уменьшению его образности, к смешениям и перенесениям всякого рода. В следующем сербском примере к сближению: вишня – дуб: девушка – юнак, – присоединяется и третья: шелк – бумбак, устраняющая в конце песни образы вишни и дуба:

Oj ти вишња, вишњица!
Като ти се нагнула?
– А я сам се нагнула
Ка бору зеленому.
А ти, млада дивојка,
К кому се привила?
– А ја сам се привила
К младому јунаку,
Кот ми се привија
И свила к бумбаку.

Липа ти је та свила,
Још је лы?ша та мила,
Лип ти ли је та ј бумбак,
Још је липши млад јунаk,
Липо ти је свилу ткат,
Још је липши с милом спат,
Липо ти је с свилом шит,
Јоші је липше с милом бит[a].

Если наше объяснение верно, то многочленный параллелизм принадлежит к поздним явлениям народно-поэтической стилистики; он дает возможность выбора, аффективность уступает место анализу; это такой же признак, как накопление эпитетов или сравнений в гомеровских поэмах, как всякий плеоназм, останавливающийся на частностях положения. Так анализует себя лишь успокоившееся чувство; но здесь же источник песенных и художественных loci comunes[b]. В одной севернорусской заплачке жена рекрута хочет пойти в лес и горы и к синему морю, чтобы избыть кручины; картины леса и гор и моря обступают ее, но все окрашено ее печалью: кручины не избыть, и аффект ширится в описаниях:

И лучше пойду я с великой кручинушки
Я в темны лесушки, горюша, и дремучии…
И хоть в этыих темных лесах дремучиих
И там от ветрышка деревца шатаются,
И до сырой земли деревца да приклоняются,
И хоть шумят эты листочики зеленыи,
И поють да там ведь птички жалобнёшенько,
И уже тут моя кручина не уходится…
И стать на горушки ведь мне да на высокии
И выше лесушка глядеть да по поднебесью,
Идут облачка оны да потихошеньку,
И в тумане пече красно это солнышко,
И во печали я, горюша, во досадушке,
И уже тут моя кручина не уходится…
И мне пойти с горя к синему ко морюшку,
И мне к синему, ко славному Онегушку…
И на синем море вода да сколыбается,

[a] Ох ты, вишня, вишенька! Как же ты нагнулась? – А я нагнулась к бору зеленому. – А ты, молодая девушка, кому полюбилась? – А я полюбилась молодому юнаку, как прилепилась шелковинка к бумажной ткани («бумбак»). Хороша ты, шелковинка, еще лучше – милая; хороша ты, бумага, еще лучше – молодой юнак. Хорошо шелк ткать, еще лучше с милым спать; хорошо шелком шить, еще лучше с милым быть (*сербск.*).
[b] Общие места (*лат.*).

И со желтым песком вода да помутилася,
И круто бьет теперь волна да непомерная,
И она бьет круто во крутый этот бережок,
И по камешкам волна да рассыпается,
И уж тут моя кручина не уходится.

Это – эпический Natureingang, многочленная формула параллелизма, развитая в заплачку: вдова печалится, дерево клонится, солнце затуманилось, вдова в досадушке, волны расходилися, расходилась и кручина.

Мы сказали, что многочленный параллелизм направляется к разрушению образности; 4) *одночленный* выделяет и развивает ее, чем и определяется его роль в обособлении некоторых стилистических формаций. Простейший вид одночленности представляет тот случай, когда один из членов параллели умалчивается, а другой является ее показателем; это – pars pro toto[a]; так как в параллели существенный интерес отдан действию из человеческой жизни, которая иллюстрируется сближением с каким-нибудь природным актом, то последний член параллели и стоит за целое.

Полную двучленную параллель представляет следующая малорусская песня: зоря (звезда) – месяц = девушка – молодец (невеста – жених):

a Слала зоря до місяца:
Ой, місяце, товаришу,
Не заходь же ти ранiй мене,
Изiйдемо обое разом,
Освiтимо небо и землю...
b Слала Марья до Иванка:
Ой Иванку, мiй суженый,
Не сiдай же ти на посаду,
На посаду ранiй мене и т. д.

Отбросим вторую часть песни (b), и привычка к известным сопоставлениям подскажет вместо месяца и звезды – жениха и невесту. Так в следующих сербских и латышской песнях павлин водит паву, сокол – соколицу (жених – невесту), липа (склоняется) к дубу (как молодец к девушке):

Paun šeta, vojno – le! na venčanje,
S sobom vodi, vojno – le paunicu[b].

---

[a] Часть вместо целого (*лат.*).

[b] Павлин идет, он – супруг, на венчанье, с собой ведет он, он – супруг, свою паву (*сербск.*).

Ide soko, vodi sokolicu,
Blago majci! złatna su joj krila?[a]

Украшай, матушка, липу,
Которая посреди твоего двора;
Я видел у чужих людей
Разукрашенный дуб (латышек.).

В эстонской свадебной песне, приуроченной к моменту, когда невесту прячут от жениха, а он ее ищет, поется о птичке, уточке, ушедшей в кусты; но эта уточка «обула башмачки». – Либо: солнце закатилось: муж скончался; ср. олонецкое причитание:

Укатилось великое желаньице,
Оно во водушки, желанье, во глубокии,
В дики темныи леса, да во дремучии,
За горы оно, желанье, за толкучии.

В моравской песне девушка жалуется, что посадила на огороде фиалку, ночью прилетели воробьи, пришли парни, все поклевали, потоптали; параллель к знакомому нам символу «топтанья» умолчана. Особенно интересны в нашем смысле песенки из Аннама: одночленная параллель, которая тотчас же понимается иносказательно: «Иду к плантациям бетеля и спрашиваю рассеянно: поспели ли гранаты, груши и коричневые яблоки» (это значит: спросить у соседей, есть ли в таком-то доме девушка на выданье); «хотелось бы мне сорвать плод с этого лимонного дерева, да боюсь колючек» (подразумевается ухаживатель, боящийся отказа).

Когда в сербских песнях говорится о юнаке, ворвавшемся в среду врагов: Kaka vatra izmedju nag dojde[b]? либо Тале увозит Анђелију и глумится над соперником:

Siv sokole, dje si doletio,
Da hočes-li zdravo izletiti
I iznjeti ticu prepelicu?[c]

когда, обращаясь к девушке, Анакреон представляет ее в образе фракийского жеребенка, который косится на него и бежит[32*], – все это отрывки сокращенных параллельных формул.

---

[a] Ходит сокол, видит соколицу, счастье матери! не золотые ли у нее крылья? (*сербск.*).

[b] Какой огонь разделит нас? (*сербск.*).

[c] Сивый сокол, куда он летит? Не хочешь ли быстро полететь и настигнуть птицу – перепелку? (*сербск.*).

Выше было указано, какими путями из сближений, на которых построен двучленный параллелизм, выбираются и упрочиваются такие, которые мы зовем *символами* (стр. 157 ср. прим., и след.); их ближайшим источником и были короткие одночленные формулы, в которых липа стремилась к дубу, сокол вел с собою соколицу и т. п. Они-то и приучили к постоянному отождествлению, воспитанному в вековом песенном предании; этот элемент предания и отличает символ от искусственно подобранного аллегорического образа: последний может быть точен, но не растяжим для новой суггестивности, потому что не покоится на почве тех созвучий природы и человека, на которых построен народно-поэтический параллелизм. Когда эти созвучия явятся либо когда аллегорическая формула перейдет в оборот народного предания, она может приблизиться к жизни символа: примеры предлагает история христианской символики.

Символ растяжим, как растяжимо слово для новых откровений мысли. Сокол и бросается на птицу, и похищает ее, но из другого, умолчанного члена параллели на животный образ падают лучи человеческих отношений, и сокол ведет соколицу на венчанье; в русской песне ясен сокол-жених прилетает к невесте, садится на окошечко, «на дубовую причелинку»; в моравской он прилетел под окно девушки, пораненый, порубаный: это ее милый. Сокола-молодца холят, убирают, и параллелизм сказывается в его фантастическом убранстве: в малорусской думе молодой соколенок попал в неволю; запутали его там в серебряные путы, а около очей повесили дорогой жемчуг. Узнал об этом старый сокол, «на город – Царь-город налитав», «жалобно квылыв-проквылыв». Закручинился соколенок, турки сняли с него путы и жемчуг, чтобы разогнать его тоску, а старый сокол взял его на крылья, поднял на высоту: лучше нам по полю летать, чем жить в неволе. Сокол – казак, неволя – турецкая; соответствие не выражено, но оно подразумевается; на сокола наложили путы; они серебряные, но с ними не улететь. Сходный образ выражен в двучленном параллелизме одной свадебной песни из Пинской области: Отчего ты, сокол, низко летаешь? –У меня крылья шелком подшиты, ножки золотом подбиты. – Отчего ты, Яся, поздно приехал? – Отец невырадливый, поздно снарядил дружину.

Это напоминает одночленный параллелизм старонемецкой песенки о соколе, которого приручали, лелеяли, перья которого обвивали золотом (в сербской песне у соколицы золотые крылья), а он снялся и улетел в другие страны:

Ich zôch mir einen valken mêre danne ein jâr,
Dô ich in gezàmete, als ich in wolte hân,
Und ich im sîn geviedere mit golde wol bewant,
Er huop sich ûf vil hôhe und vloug in anderiu lant[a].

[a] Я воспитывала себе сокола больше года. Когда я его укротила, как хотела, и обвила его крылья золотом, он поднялся ввысь и улетел в другие страны (*средневерхненем.*).

Образ молодца подсказывается; о милом – улетевшей птичке (соловье, сойке), которую снова заманивают в золотую, серебряную клетку, поют и другие народные песни; немецкая отразила любовь феодального общества к охоте, к соколу как охотничьей птице, уходом за которой занимались и дамы; на печатях он нередко изображается на руке женской фигуры. Эти бытовые отношения и дали всему окраску; молодец не просто ясный сокол, а сокол охотничий, милая ухаживает за ним и горюет о его отлете[20].

Но тот же образ мог вызывать и другое развитие, в уровень с абстракциями искусственной поэзии и вразрез с требованиями прозрачности поэтического сопоставления. Когда в Minne-Falkner[33*] соколиное дело является аллегорией любовных отношений, то это так же искусственно, как в «Слове о Полку Игореве» сравнение перстов, возлагаемых на струны, с десятью соколами, которых напустили на стадо голубей. С некоторыми вырождениями символики сокола мы уже познакомились выше.

Роза представляет еще более яркий пример растяжимости символа, ответившего на самые широкие требования суггестивности. Южный цветок был в классическом мире символом весны и любви и смерти, восстающей весною к новой жизни; его посвятили Афродите, им же венчали в поминальные дни, Rosalia, гробницы умерших. В христианской Европе последние отношения были забыты либо пережили в виде обломков суеверий, гонимых церковью: наши русалки (души умерших, которых поминали когда-то жертвою роз) и название Пятидесятницы: Pascha Rosarum – далекие отражения языческих Rosalia[21]. Но роза, как символ любви, принялась на почве западной народной поэзии, проникая частями и в русскую песню, вторгаясь в заветную символику руты и калины. Зато произошло новое развитие, может быть, по следам классического мифа о розе, расцветшей из крови любимца Афродиты, Адониса: роза стала символом мученичества, крови, пролитой Спасителем на кресте; она начинает служить иносказаниям христианской поэзии и искусства, наполняет жития, расцветает на телах святых. Богородица окружена розами, она сама зачата от розы, розовый куст, из которого выпорхнула птичка – Христос. Так в немецких, западнославянских и пошедших от них южнорусских песнях. Символика ширится, и символ Афродиты расцветает у Данте в гигантскую небесную розу, лепестки которой святые, святая дружина Христова[22].

Вернемся еще раз к судьбам одночленного параллелизма. Выделяясь из народной формулы, он стоит за опущенную параллель, иногда смешиваясь с ней – под влиянием ли аффекта, привычки к парным, отвечающим друг другу образам – или по забвению? Когда в свадебной песне говорилось о желтом цветке руты, символе девственности, отчуждения, разлуки – и далее о пути – дороге, образы сплачивались в синкретическую формулу: «Далекая дороженька, жовтій цвіт»[23].

Но я имею в виду другого рода смешения, когда параллельная формула проникается не только личным содержанием опущенной, но и ее

бытовыми, реальными отношениями. Сокол в неволе – это казак в неволе; он *ведет* соколицу, павлин паву – на *венчание*. Так и в следующей хорватской песне:

Dva cvijeta u bostanu rosla,
Plavi zumbul[24] i zelena kada[25];
Plavi zumbul ode na Doljane,
Osta kada u bostanu sama;
Posučuje zumbul za Doljana:
Dušo moja, u bostanu kada и т.д.[a]

Поэтический символ становится поэтическою метафорой; ею объясняется обычный в народной песне прием, унаследованный художественною поэзией: обращаются к цветку, розе, ручью, но развитие идет далее в колеях человеческого чувства, роза распускается для вас, она вам отвечает или вы ждете, что она отзовется[26].

Примеры взяты нами из новогреческих песен. «По соседству дерево, оно скрипит, и всякий скрип его отзывается в моем сердце ἐδῶ ὀ τοῦτην τὴν γειτονιὰν ἔναν δένδρο καὶ τρίζει, Κη ἀπὸ τὸ τρίσμα τὸ πολὺ εἰς τὴν καρδίαν μ’ ἐγγίζει). Деревцо мое зеленое, студеный ручей, как подумаю я о тебе, мои уста сохнут, ощущая жажду (Δένδρο μου χρυσοπράσινον και δρυσερὴ μου βρύση, Ὅταν σε θέλω θυμηθῆ, τὸ στόμα μ’ ἀποφρύσσει). Апельсинное дерево, отягченное плодами, цветущий померанец, ты предал меня, юношу, в твои собственные терзания (’Ω̃ νεραντζιὰ με τὸν καρπὸν καὶ λειμονιὰ με τ’ ἄνθη, Ποῦ ἔβαλες ἐμὲν τὸν νιὸ ἐις τα δικὰ σου πάθη). О цветущая роза, цветок из цветов, пусть будет так, чтобы не видать было, что я не владею более твоею любовью (’Ω̃ ῥόδο μου ξεφούντατο, λονλοῦδι μέσα τ’ ἄνθη, Μηδὲν φανῆ ἡ ἀγαπή σου ὅτι ἀπὸ μένα ’χάθη). Густолиственное мое ореховое дерево, желал бы я усесться под тобою и поцеловать твои губки до крови (Δεφτοκαρυά μου φουντωτή, νὰ κάθομουν συμά σου, Νὰ δάγκωνα τά χειλή σου νά στάλαζε τὸ αἷμα). – Пришел май, покрылась цветами поляна, и цветет в моем сердце роза, поется в одной немецкой песне:

Ein edles röslein zarte
Von roter Farbe schön
Blüet in meins Herzens Garte,
Für alle Blümlein ich’s krön.

У Шота Руставели Автандил спешит на свидание к *розе* (Тинатине), он плачет о ней: кристаллы (глаза) росили о *розе*; завядшая *роза*, вздыхающая между терний, – это Тариэль. Восточный селам основан на по-

---

[a] Два цветка росли в саду, синий вумбул [гиацинт] и зеленая када [сон-трава]; синий аумбул ушел на Доляну, осталась када в саду одна; поищите зумбул за Доляной, а в саду мою душеньку каду... (*хорват.*).

добных перенесениях. Многие из этих формул естественно сводятся к двучленному типу: дерево сохнет, гнется (трещит); печально мое сердце; липа говорит с листом (девушка с матерью), калина отказывается цвести (девушка любить и т. д.). При невыраженности параллели обращение к цветку – милой производит впечатление чего-то антропоморфического. Но это не синкретизм древней *метафоры*, отразивший в формах языка такое же синкретическое понимание жизни, и не антропоморфизм старого верования, населившего каждое дерево гамадриадой, а *поэтическая метафора*, новообразование, являющееся в результате продолжительного стилистического развития; формула, оживающая в руках поэта, если в образах природы он сумеет найти симпатический отклик течениям своего чувства.

Формула *басни* входит в ту же историческую перспективу и подлежит той же оценке: в основе древнее анимистическое сопоставление животной и человеческой жизни, но нет нужды восходить к посредству зоологической сказки и мифа[34*], чтобы объяснять себе происхождение схемы, которой мы так же естественно подсказываем человеческую параллель, как не требуем комментария к образу розы – девушки.

Итак: поэтическая метафора – одночленная параллельная формула, в которую перенесены некоторые образы и отношения умолчанного члена параллели. Это определение указывает ее место в хронологии поэтического параллелизма. Аристотель не имел в виду этого хронологического момента, когда говорил о метафоре по аналогии (Поэтика, гл. XXI): «Аналогия возникает, утверждал он, когда 2 член находится к 1-му в таком же точно отношении, в каком 4 – к 3-му, ибо в таком случае вместо 2-го можно поставить четвертый, а вместо четвертого – второй. Иногда прибавляют к метафоре нечто, относящееся не до нее, а до того, вместо чего она стоит. Вот пример: чаша находится в таком же отношении к Дионису, в каком щит к Арею. Следовательно, можно назвать щит – чашей Арея, а чашу – щитом Диониса. Другой пример: что старость для жизни, то вечер для дня. Следовательно, вечер можно назвать старостью дня, а старость – вечером жизни, или как у Эмпедокла употреблено: δυσμᾶς βίου, заход жизни (вместо старости). Для некоторых слов нет установленной аналогии, тем не менее употребляется соответственное метафорическое выражение. Так „сеять" значит разбрасывать „семена", но нет глагола, выражающего распространение солнечных лучей. Так как действие разбрасывания находится в одинаковом отношении как к семенам, так и к солнечному свету, то поэт имел право сказать: „Сеявши божественный свет". – Этим родом метафоры можно пользоваться еще и иначе, именно прибавляя слово, отрицающее какое-нибудь существенное качество предмета; если, например, щит назвать не чашей Арея, а „чашею без вина"»[35*]. Другие примеры метафоры даны в Риторике III, II: τόξον = φόρμιγξ, ἄχορδος, ἐρείπιον = ῥάκος οἰκίας[a] [36*].

---

[a] Лук – бесструнная лира, развалины – лохмотья дома (*греч.*).

Едва ли «чаша без вина» будет поэтическим образом при Арее, но такое формальное развитие возможно, народная песня знает такие внешние перенесения, которые можно продолжать, например, и для аристотелевского примера о Дионисе и Арее: стоит только применить некоторые из атрибутов первого ко второму, или наоборот. Тучи находят = сваты идут, поется в малорусской свадебной песне; от туч можно оборониться, со сватами поговорит отец. Вместо того получается такая формула: отец поговорит с тучей:

Ой чи не чуешь ти, Меласю,
Що с синего моря туча йде?..
Я же тиі тучі не боюсь,
Е в мене від тучі батенько,
Він з тиею тучею поговоре,
Віне мене обороне.

Разумеется, на этом пути можно было дойти и до тех искусственных, вымышленных сближений, которые лежат в основе некоторых северных *kenningar*[37*] и сродных им выражений, основанных на одночленной параллели, сокращенной до значения эпитета. Воин высится между другими в битве, дерево высится над другими в лесу; отсюда название для воина: дерево битвы; ветер рвет паруса, волк добычу: отсюда: ветер – волк парусов; корабль – морской жеребец, исполин – кит поля (hraunvalr). Нечто подобное наблюдается в метафорическом языке Ригведы: солнечный конь (бьет как) стрела, прекрасен, как дева; отсюда: стрела = дева; либо: вместо шума, молитвы употребляется метонимически – камень, и становится возможной формула: говорить, сказывать камень (= молитву) и т. п.[27].

Это почти загадка, как песенки из Аннама, приведенные выше, но ведь и известный тип *загадки* покоится на одночленном параллелизме, причем образы сознательно умолчанного члена параллели, который приходится угадать[38*], переносятся порой на тот, который и составляет загадку. (Ср. Аристотель, Риторика III, 2: загадки – «хорошо составленные метафоры»[39*].) Перенесений нет, например, в следующих примерах:

Es kam ein Vogel federlos,
Sass auf dem Baume blattlos,
Da kam die Jungfer mundlos
Und frass den Vogel federlos
Von dem Baume blattlos[a].

(Солнце растопляет снег на безлистном дереве.)

[a] Прилетела птица бесперая, села на дерево безлиственное, пришла девушка безротая, сожрала птицу бесперую с дерева безлиственного (*нем.*).

Bjela njivo, crno sjeme, star bio tko ga sio[a]; разгадка в умолчанной параллели: белая хартия, черные письмена; см. Campo bianco e semenza пега, Due la guarda e cinque la mena[b]: бумага, письмо, глаза, перо (сходная загадка встречается у литовцев, во Франции и Англии). Или: Jedna glava voska svemu svietu dosta[c] (месяц в небе, свеча в дому). Но загадка «Что в избе за бычий глаз?» указывает на перенесение: сучок в стене – глаз у быка, как и следующие: красная девушка по небу ходит (солнце), «месяц новец, днем на поле блещет, к ночи на небо слетел» (серп). Иные загадки напоминают образность песенных запевов: замутиться (о воде) значит опечалиться, расстроиться; отсюда загадка: помутилася вода с песком (ссора мужа и жены); роса падает на заре, месяц застает ее, солнце сушит, крадет; вместо того – одночленная параллель, загадка на тему росы: «Заря заряница, красная девица, врата запирала, по полю гуляла, ключи потеряла, месяц видел, а солнце скрало». – Иногда загадка построена на выключениях: рябо – да не пес, зелен, да не лук, вертится, как бес, и повертка в лес (= сорока); «Красна, да не девка, зелена, да не дубрава» (морковь).

VIII

Загадка, построенная на выключении, обращает нас еще к одному типу параллелизма, который нам остается разобрать: 4) *к параллелизму отрицательному*. «Крепок – не скала, ревет – не бык», говорится в Ведах; это может послужить образцом такого же построения параллелизма, особенно популярного в славянской народной поэзии[28]. Принцип такой: ставится двучленная или многочленная формула, но одна или одни из них устраняются, чтобы дать вниманию остановиться на той, на которую не простерлось отрицание. Формула начинается с отрицания либо и с положения, которое вводится нередко с знаком вопроса.

Не белая березка нагибается,
Не шатучая осина расшумелася,
Добрый молодец кручиной убивается.

Как не белая березанька со липой свивалась,
Как в пятнадцать лет девица с молодцем свыкалась.

Не березынька шатается,
Не кудрявая свивается,
Как шатается, свивается,
Твоя молода жена.

---

[a] Белый снег, черное семя, старик был, кто его сеял? (*сербск.*).

[b] Белое поле и черное семя, двое на нее смотрят, пятеро ведут (*итал.*).

[c] Одна мера воска всему свету хватает (*сербск.*).

Не бывать ветрам – да повеяли,
Не бывать бы боярам, да понаехали.

Не гром гремит, не стук стучит,
Говорит тут Ильюшка своему батюшке.

Не ясен сокол тут вылетывал,
Не черный ворон тут выпархивал,
Выезжал тут злой татарченок.

Не ясен сокол в перелет летал,
Не белый кречет перепархивал,
Выезжал Добрыня Никитич млад.

Что не бель в поле забелелася,
Забелелася ставка богатырская,
Что не синь в полях засинелася,
Засинелися мечи булатные,
Что не крась в поле закраснелася,
Закраснелась кровь со печенью.

Из-за гор было, гор высокиих,
Из-за лесов, лесов темныих,
Не бела заря занималася,
Не красно солнце выкаталося,
Выезжал тут добрый молодец.
Добрый молодец, Илья Муромец.

Не две тучи в небе сходилися,
Слеталися, сходилися два удалые витязи.

Не орел под сени подлетел,
Ванька по сеням походил.

Ни в тереми свечка ни жарка гарить,
Ни жарка, ни полымим вспыхиваить,
В тереми Настасьюшка пичальна сидить,
Жалостна, пичальна речи гаворить.

Ни трубушка трубить
Рано на заре,
Плакала Марьюшка па русый касе.

Не ручей да бежит, быстра эта реченька,
Это я, бедна, слезами обливаюся,

И не горькая осина расстонулася,
Эта злая моя кручина расходилася.

Ой то не огни пылалы, не туманы уставалы,
Як из города, из тяжкой неволи,
Тры браткы втикалы.

Не вербы ж то шумилы и не галкы закричалы,
Тож казаки з ляхами пиво варить зачиналы.

(Сербские)

Dva su bora naporedo rosla,
Medju njima tankovrha jela;
To ne bila dva bora zelena,
Ni medj' njima tankovrha jela,
Već to bila dva brata rodjena,
Medju njima sestrica Jelica[a]

Ili grmi, il' se zemlja trese,
Il' udara more u bregove?
Niti grmi, nit' se zemlja trese,
Već dijele blago svetitelji[b].

Jali grmi, jal' se zemlja trese,
Jal' se bije more o mramorje?
Jal' se biju na Popina vile?
Niti grmi[c] и т. д.

Zakukala crna kukavica,
Kad joj roka ni vremena njima.
Ono nije crna kukavica,
No je majka Beke Turčinova[d].

Šta se sjaji kroz gora zelenu?
Da l' je sunce, da l' je jasen mesec?

---

[a] Два дуба рядом вырастали, меж ними тонковерхая елка; то были не два дуба зеленые и меж ними не тонковерхая елка; то были два родные брата, между ними сестрица Елица (*сербск.*).
[b] Гром ли гремит, земля ли трясется, или море ударяет в берега? То не гром гремит, не земля трясется, то отцы святые делят клад (*сербск.*).
[c] Гром ли гремит, земля ли трясется, море ли о мрамор бьется? Или вилы бьются на Попине? То не гром гремит... (*сербск.*).
[d] Закуковала черная кукушка не в свое время. То не черная кукушка, то мать бека турчина (*сербск.*).

Nit' je sunce, nit' je jasen mesec,
Već zet šuri na vojvodstvo ide[a].

(Чешская)

U našeho jazera,
Stóji lipka zelena,
A na téj lipě, na téj zelenéj,
Zpivaju tři ptačkove;
A nejsu ptačkove,
To jsu šohajičkove,
Rozmluvaju o śvarnej děvčine,
Keremu se dostane[b].

Mit Lust tät ich ausreiten
Durch einen grünen Wald,
Darin da hört ich singen
Drei Vöglein Wohlgestalt;
So sein es nit drei Vögelein,
Es sein drei Jungfräulein[c].

Белеют цветы на горе,
Черемуха ли эта цветет, или яблоня?
Не цветет ни черемуха, ни яблоня,
А белеется сама братнина сестра.
(Латышская)

Отрицательный параллелизм встречается в песнях литовских, новогреческих, реже в немецких; в малорусской он менее развит, чем в великорусской. Я отличаю от него те формулы, где отрицание падает не на объект или действие, а на сопровождающие их количественные или качественные определения не *столько*, не *так* и т.п. Так в «Илиаде», XIV, 394, но в форме сравнения: с *такою* яростью не ревет, ударяясь о каменистый берег, волна, поднятая на море сильным дуновением северного ветра; *так* не воет пламя, надвигаясь с шипячими огненными языками; ни ураган... *как* громко раздавались голоса троянцев и данаев, когда с страшным кликом они свирепствовали друг против друга. Или в VII сестине Петрарки: «Не *столько* зверей таит морская пучина,

---

[a] Что там светит сквозь зеленый лес? То солнце или ясный месяц? То не солнце, то не ясный месяц, то зять едет на воеводство шурина (*сербск.*).

[b] У нашего озера стоит липка зеленая, а на той липке зеленой поют три пташки; а то не пташки, то три паренька, говорят они о красной девице, кому достанется (*чешск.*).

[c] Охотно я отправился верхом в зеленый лес, там я услышал, как поют три красивые птички. То не три птички, то три девушки (*нем.*).

не *столько* звезд видит над кругом месяца ясная ночь, не *столько* птиц водится в лесу, ни злаков на влажной поляне, *сколько* дум приходит ко мне каждый вечер» и т. п.

Можно представить себе сокращение дву- или многочленной отрицательной формулы в одночленную, хотя отрицание должно было затруднить подсказывание умолчанного члена параллели: не бывать ветрам, да повеяли (– не бывать бы боярам, да понаехали); или в «Слове о Полку Игореве»: не буря соколы занесе через поля широкие, (галичь стады бежать к Дону великому). – Примеры отрицательной одночленной формулы мы встречали в загадках.

Популярность этого стилистического приема в славянской народной поэзии дала повод к некоторым обобщениям, которые придется если не устранить, то ограничить. В отрицательном параллелизме видели что-то народное или расовое, славянское, в чем типически выразился особый, элегический склад славянского лиризма. Появление этой формулы и в других народных лириках вводит это объяснение в надлежащие границы; можно говорить разве о большем распространении формулы на почве славянской песни, с чем вместе ставится вопрос о причинах этой излюбленности. Психологически на отрицательную формулу можно смотреть как на выход из параллелизма, положительную схему которого она предполагает сложившеюся. Та сближает действия и образы, ограничиваясь их парностью или накопляя сопоставления: не то дерево хилится, не то молодец печалится; отрицательная формула подчеркивает одну из двух возможностей: не дерево хилится, а печалится молодец; она утверждает, отрицая, устраняет двойственность, выделяя особь. Это как бы подвиг сознания, выходящего из смутности сплывающихся впечатлений к утверждению единичного; то, что прежде врывалось в него, как соразмерное, смежное, выделено, и если притягивается снова, то как напоминание, не предполагающее единства, как сравнение. Процесс совершился в такой последовательности формул: человек – дерево; не дерево, а человек; человек, как дерево. На почве отрицательного параллелизма последнее выделение еще не состоялось вполне: смежный образ еще витает где-то вблизи, видимо устраненный, но еще вызывая созвучия. Понятно, что элегическое чувство нашло в отрицательной формуле отвечающее ему средство выражения: вы чем-нибудь поражены, неожиданно, печально, вы глазам не верите: это не то, что вам кажется, а другое, вы готовы успокоить себя иллюзией сходства, но действительность бьет в глаза, самообольщение только усилило удар, и вы устраняете его с болью: то не березынька свивается, то свивается, кручинится твоя молодая жена!

Я не утверждаю, что отрицательная формула выработалась в сфере подобных настроений, но она могла в ней воспитаться и обобщиться. Чередование положительного параллелизма, с его прозрачною двойственностью, и отрицательного, с его колеблющимся, устраняющим утверждением, дает народному лиризму особую, расплывчатую окраску. Сравнение не так суггестивно, но оно положительно.

На значение 5) *сравнения* в развитии психологического параллелизма указано было выше. Это уже прозаический акт сознания, расчленившего природу; сравнение – та же метафора, но с присоединением (частиц сравнения?), говорит Аристотель (Rhet. III, 10); оно более развито (обстоятельно) и потому менее нравится; не говорит: это = *то-то*, и потому ум не ищет и *этого*[40]*. – Пояснением может служить пример из 6-й главы: *лев* (= Ахилл) ринулся – и Ахилл ринулся, как *лев*; в последнем случае нет уравнения (это = то-то) и образ льва (то-то) не останавливает внимания, не заставляет работать фантазию. В гомеровском эпосе боги уже выделились из природы на светлый Олимп, и параллелизм является в формах сравнения. Позволено ли усмотреть в последнем явлении хронологический момент – я сказать не решаюсь.

Сравнение не только овладело запасом сближений и символов, выработанных предыдущей историей параллелизма, но и развивается по указанным им стезям; старый материал влился в новую форму, иные параллели укладываются в сравнение, и наоборот, есть и переходные типы. В песне о вишне, например[29], к параллели: вишня и дуб = девушка: молодец третье сближение пристраивается уже как сравнение (Кат се привија – И свила к бумбаку). Так и в следующей песне:

Jer se digla magla od Kotara,
A kroz maglu sijevaju munje.
Što se ona magla podignula,
To se digla praha ot kopita,
Što kroz maglu sijevaju munje,
To s'jevaju toke na junacim[a].

Выражение наших былин – «спела тетивочка» не что иное, как отложение параллели; человек поет – тетива звенит, поет[30]. Образ этот можно было выразить и сравнением, например в Ригведе: тетива шепчет, говорит, как дева; точно богиня заворковала натянутая на лук тетива (см. там же: стрела как птица, ее зуб точно зуб дикого зверя); луки щебечут, словно журавли в гнезде:

da begunden snateren die bogen
so die Storche im Neste.
(Нибелунги.)

как и у Гомера:

δεξιτερῇ δ' ἄρκ χειρὶ λαβὼν πειρήσατο νεύρης,
ἡ δ'ἄρα καλὸν ἄεισε χελιδόνι ἐικέλη αὐδήν[b]
(Od. XXI, 410–411.)

---

[a] Надвигалась туча от Катаро, а сквозь тучу молния блестела. Что казалось тучей, было пылью от копыта, что сквозь тучу молнией блестело, то сверкало броней на юнаке (*сербск.*).

[b] Правой рукой тогда схватив, тетиву спустил он, она же как ласточка запела прекрасным голосом (*греч.*).

В олонецком причитании вдова плачется, как кукушка, но сравнение перемежается образом, выросшим из параллели: вдова = кукушка.

> Уж как я бедна кручинная головушка,
> Тосковать буду под косевчатым окошечком,
> Коковать буду, горюша, под околенкой,
> Как несчастная кокоша на сыром бору...
> На подсушней сижу на деревиночке,
> Я на горькой сижу да на осиночке.

Многочленному параллелизму отвечает такая же форма развитого сравнения (например, у Гомера, в англосаксонском эпосе и т. д.), с тою разницею, что, при сознательности самого акта, развитие является более синтаксически-сплоченным, а личное сознание выходит из границ традиционного материала параллелей к новым сближениям, к новому пониманию образов и виртуозности описаний, довлеющих сам себе. В «Илиаде» II, 144 след. два сравнения идут подряд, заимствованные от образа ветра; там же 455 след. впечатление ахейской рати и ее вождей выражено в шести сравнениях, взятых от огня, птиц, цветов, мух, пастухов и быка. Позднее это накопление сравнений становится формулой, едва ли служащей цели единства впечатления (сл., например, Макферсона, Шатобриана и др.). Эпическая обстоятельственность, так называемая retardatio[41*] – поздний стилистический факт. Следующие примеры, взятые главным образом из гомеровских поэм, ответят за многие другие.

Как море, надвигаясь волна за волной, взволнованное зефиром, бьется об утесистый, звонко отзывающийся берег, и сначала высоко вздымается, затем, разбившись о твердыню, громко ревет, крутясь вокруг мыса и далеко извергая соленую воду, – так шли Данаи (Ил. IV, 422). Беспокойство ахейцев сравнивается (Ил. IX, 4) с бурным морем, взволнованным западным и северным ветрами и выбрасывающим на берег морскую траву. Пенелопа плачет, что снег тает; это развито таким образом (Од. XIX, 205 след.):

> Как тает
> Снег на вершинах высоких, заоблачных гор, теплоносным
> Эвром согретый и прежде туда нанесенный Зефиром,
> Им же растаянным реки полнеют и льются быстрее,
> Так по щекам Пенелопы прекрасным струею лилися
> Слезы печали.

Битва сравнивается с вихрем, ломающим деревья, которые по этому поводу и упоминаются раздельно: тут и питательный ясень, и дёрен с плотною корою (Ил. XVI, 765 след. Ср. такие же реторически развитые сравнения Ил. IV, 141 след.; XVI, 385 след.). Бытовые впечатления, окружавшие певца, вторгались в его сравнения, и параллелизм обога-

щался сценами, всегда реальными, если не всегда поэтичными. Тревожимый думами Одиссей не находит себе покоя на ложе, вращаясь, как кусок мяса на вертеле (Од. XX, 25 след.):

Как на огне, разгоревшемся ярко, ворочают полный
Жиром и кровью желудок туда и сюда, чтоб отвсюду
Мог быть он вкусно и сочно обжарен, огнем непрожженный,
Так на постеле ворочался он, беспрестанно тревожась
В мыслях о том, как ему одному с женихов многосильной
Шайкою сладить.

«Запевы» сравнения облекаются порой в одну и ту же форму (как – сев. svâ er, sem[a]): «*Как человек* дает мужам шкуру большого быка, текущую туком, дабы они растянули ее, а они, разойдясь в кругу, тянут ее, пока не исчезнет сырость и не сойдет жир, – так на небольшом пространстве тянули оба в ту и другую сторону тело Патрокла» (Ил. XVII, 399 след.); «*Как человек,* искусный объезжать коней, запряжет четверню и стремительно едет по столбовой дороге с поля в город, и многие мужи и жены дивятся ему, а он попеременно скачет с одного коня на другого, пока они летят вперед, – так, широко расставляя ноги, шагал Аякс с одной палубы на другую» (Ил. XV, 679 след.). Боли роженицы сравниваются с болью от раны (Ил. XI, 219); Одиссей, спрятавшийся в ворохе листьев, – с тлеющею головней, которую муж спрятал в золе на краю поля, чтобы таким образом сохранить огонь и не искать его вдали, коли нет соседей.

Многое отзывается искусственностью, придуманностью, тогда как в других случаях веет непосредственностью народно-поэтической параллели: героя со львом (Ил. XX, 164 след.; сл. V, 782 след.; IV, 253), или с кабаном, как в французском эпосе; Одиссей сравнивает Навзикаю с финиковою пальмою, виденною им в Делосе у алтаря Аполлона (Од. VI, 162); красавица французской Chanson de geste алее розы на кусте, белее снега; голова героя склоняется, как головка мака (Ил. VIII, 306):

Словно как мак в цветнике наклоняет голову на бок,
Пышный, плодом отягченный и крупною влагой весенней,
Так он голову на бок склонил, отягченную шлемом.

Это напоминает параллель: хилиться = склониться, как сближению листа – девушки по идее удаления, разлуки, дан иной оборот, в превосходном сравнении:

Листьям в дубравах древесным подобны сыны человеков:
Ветер одни по земле развевает, другие дубрава,

[a] Как [союз] (*древнеисланд.*).

Вновь расцветая, рождает, и с новой весной возрастают;
Так человеки: сии нарождаются, те погибают.
(Ил. VI, 146.)

Ср. Ил. XXI, 464. «Я мала (беспомощна), как листок» (nú em ek svá litil sem lauf sé opt jölstrum. Gud. I, 19, 5), говорится в песенной Эдде, одинока, как осина в лесу, без ветвей и листьев (einstoett em ek ordin sem ösp ĩ holti, fallin at fraendum serm fura at kvisti, vadin at vilja sem vider at laufi. Hamd. 5), – как вдова русского причитанья, кукующая на осиночке.

Радостные слезы Одиссея и Телемаха в сцене признания (Од. XXVI, 216) вызывают в памяти жалобный клехт птиц, морских орлов или кривокогтистых ястребов, у которых крестьяне похитили птенцов, еще не умевших летать, тогда как заботы Ахилла о своих людях под Троей, среди бессонных ночей и бранных подвигов, напоминают образ птицы, пекущейся о своих детенышах, которым она приносит пищу, забывая себя.

Иные из этих образов нам до сих пор суггестивны, другие понятны, но их поэтическая суггестивность исчезла, потому что наше понятие о герое стало более исключительным, чтобы не сказать салонным, да и в природе умалился элемент свободы и героизма с тех пор, как человек овладел ею, пересадил в свои сады и стойла. Мы не сравним более витязя с гончим псом, как часто в Илиаде (VIII, 338; X, 360; XV, 579; XVII, 725 след.; XXII, 189), или в песне о Роланде:

Si com li cerfs s'en vait devant les chiens,
Devant Rolant si s'en fuient paiens[a].

Чем-то архаичным веет от сравнения Сигурда с оленем (Gud. II, 2,5), Гельги с оленьим теленком, покрытым росою, рога которого сияют до неба, тогда как сам он высится над всеми другими зверями (Helgakv. H. II, 37,5); или Агамемнона с быком, выдающимся по величине из всего пасущегося стада (Ил. II, 480); двух Аяксов, рядом стоящих в битве, – с парой быков в ярме (Ил. XIII, 703), троянцев, следующих за своими вождями, – со стадом, идущим за бараном к водопою (Ил. XIII, 429 след.), Одиссея с тучным бараном (Ил. III, 196 и след.). Стрела Гелена отскакивает от лат Менелая, как бобы и горох от тока (Ил. XIII, 588 и след.); мирмидоняне, мужественно стремящиеся в битву, напоминают ос, нападающих на мальчика, разорившего их гнездо (Ил. XVI, 641 и след.); мужи, сражающиеся вокруг тела Сарпедона (Ил. XVI, 641 и след., ср. II, 469 след.) – что мухи, слетевшиеся к наполненному молоком сосуду; храбрость, внушенная Менелаю Афиной (Ил. XVII, 570), – храбрость мухи, постоянно сгоняемой и все же нападающей на человека, чтобы полакомиться его кровью, тогда как троянцы, бегущие от Ахилла к Ксанфу, сравниваются с саранчой, спасающеюся в реку от пожара, или с рыбой, бегущей от дельфина (Ил. XXI, 12 след., 22 и след.).

[a] Как олень бежит от собак, так перед Роландом бегут язычники (*старофранц.*).

Одиссей злобствует на служанок, потворствовавших женихам Пенелопы: таково озлобление пса, защищающего своих щенят (Од. XX, 14); Менелай оберегает тело Патрокла, готовый отразить нападение, как корова не отходит от своего первого теленка (Ил. XVII, 14). Когда Аяксы, влекущие тело Патрокла, напоминают певцу (Ил. XVII, 743) двух мулов, что тащат мачтовое дерево с горы, когда Аякс медленно уступает перед напором троянцев, точно упрямый осел, забравшийся в поле и туго уступающий перед ударами, которыми осыпают его мальчики (Ил. XI, 558), – мы не уясним себе значения этих образов, если не вспомним, что в гомеровских поэмах осел еще не является в том типическом освещении, к которому мы привыкли, которое присваиваем, например, образам овцы и козы, тогда как в Илиаде (IV, 433 и след.) говор троянского войска сравнивается с блеянием овец в загоне богача, троянцы – с блеющими козами, боящимися льва (Ил. XI, 383), радость товарищей при виде Одиссея, вернувшегося от Кирки, – с радостью телят, скачущих навстречу матери, идущей с поля, и бегающих вокруг нее с мычанием (Од. XX, 410 и след.).

Ригведа пошла еще далее, сравнивая красоту песни с мычанием молочной коровы, как и в одном четверостишии Hâla[42]* говорится, что отвести глаза от красавицы так же трудно, как малосильной корове выбраться из ила, в котором она завязла. Все это было так же естественно, как образы убиваемых или околевших животных, которые вызывает у Гомера смерть того или другого героя (Ил. XVII, 522; Од. XX, 389; Ил. XVI, 407), когда, например, спутники Одиссея, схваченные Скиллой, сравниваются с рыбами, вытащенными из воды и трепещущими на берегу (Од. XII, 251):

> Так рыболов, с каменистого берега длинно-согбенной
> Удой кидающий в воду коварную рыбам приманку,
> Рогом быка лугового их ловит, потом, из воды их
> Выхватив, на берег жалко-трепещущих быстро бросает:
> Так трепетали они в высоте, унесенные жадною Скиллой.

Герой – осел, песня – мычанье коровы и т. п. – все это далеко от нашего миросозерцания, не в наших вкусах. Материал сравнений сузился, ограничился выбором, подсказанным изменениями быта, отделением художественной поэзии от народной, увлечениями моды, случайностью культурных скрещиваний[31]. Кто скажет, например, почему роза и соловей удержались на высоте наших эстетических требований и надолго ли они удержатся? С сравнениями произошло то же, что с теми параллельными формулами, которые и нарождались в народной песне, и забывались, тогда как немногие пережили, отложившись в прочные очертания символа, определенного и вместе широко суггестивного. Новый подбор может решить иначе; он выдвинет забытое, устранит, что некогда нравилось, но перестало подсказывать; даст место и новообразованиям.

IX

Метафора, сравнение дали содержание и некоторым группам *эпитетов*[32]; с ними мы обошли весь круг развития психологического параллелизма, насколько он обусловил материал нашего поэтического словаря и его образов. Не все, когда-то живое, юное, сохранилось в прежней яркости, наш поэтический язык нередко производит впечатление детритов[43*], обороты и эпитеты полиняли, как линяет слово, образность которого утрачивается с отвлеченным пониманием его объективного содержания. Пока обновление образности, колоритности остается в числе pia desideria[a], старые формы все еще служат поэту, ищущему самоопределения в созвучиях – или противоречиях природы; и чем полнее его внутренний мир, тем тоньше отзвук, тем большею жизнью трепещут старые формы. «Горные вершины» Гёте написаны в формах народной двучленной параллели:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch.
Die Vögelein schweigen im Walde;
Warte nur, balde
Ruhest du auch![44*]

Другие примеры можно найти у Гейне[33], Лермонтова[34], Верлена[35] и др.; «песня» Лермонтова – сколок с народной, подражание ее наивному стилю:

Желтый лист о стебель бьется
Перед бурей,
Сердце бедное трепещет
Пред несчастьем;

если ветер унесет мой листок одинокий, пожалеет ли о нем ветка сирая? Если молодцу рок судил угаснуть в чужом краю, пожалеет ли о нем красна девица?

Одночленную метафорическую параллель, в которой смешаны образы двучленной, человек и цветок, дерево и т.п., представляет гейневское: «Ein Fichtenbaum steht einsam»[b] и, напр., Ленау:

Wie feierlich die Gegend schweigt!
Der Mond bescheint die alten Fichten,

---

[a] Благочестивые пожелания (*лат.*).

[b] «Сосна стоит одиноко» (*нем.*).

Die sehnsuchtsvoll zum Tod geneigt
Den Zweig zurück zur Erde richten[a].

Подобные образы, уединившие в формах внечеловеческой жизни человеческое чувство, хорошо знакомы художественной поэзии[36]. В этом направлении она может достигнуть порой конкретности мифа.

У Ленау (Himmelsstrasse) облака – думы:

Am Himmelsantlitz wandert ein Gedanke,
Die düstre Wolke dort, so bang, so schwer[b].

(Ср. Фофанов, «Мелкие стихотворения»: «Облака плывут, как думы, Думы мчатся облаками».) Это почти антропоморфизм «Голубиной книги»[45*]: «Наши помыслы от облац небесных», но с содержанием личного сознания. – День разрывает покровы ночи: хищная птица рвет завесу своими когтями; у Вольфрама фон Эшенбаха все это слилось в картину облаков и дня, пробившего когтями их мглу: Sine klawen durch die wolken sint geslagen[c] [37]. Образ, напоминающий мифическую птицу – молнию, сносящую небесный огонь; недостает лишь момента верования.

Солнце – Гелиос принадлежит его антропоморфической поре; поэзия знает его в новом освещении. У Шекспира (сонет 48) солнце – царь, властелин; на восходе он гордо шлет свой привет горним высям, но когда низменные облака исказят его лик, он омрачается, отводит взор от потерянного мира и спешит к закату, закутанный стыдом. У Вордсворта это – победитель темной ночи (Hail, orient conqueror of gloomy night). Напомню еще образ солнца-царя в превосходном описании восхода у Короленко («Сон Макара»): «Прежде всего, точно первые удары могучего оркестра, из-за горизонта выбежало несколько светлых лучей. Они быстро пробежали по небу и потушили яркие звезды. И звезды погасли, а луна закатилась. И снежная равнина потемнела. Тогда над нею поднялись туманы и стали кругом равнины, как почетная стража. И в одном месте, на востоке, туманы стали светлее, точно воины, одетые в золото. И потом туманы заколыхались, и золотые волны наклонились долу. И из-за них вышло солнце и стало на их золотистых хребтах, и оглянуло равнину. И равнина вся засияла невиданным, ослепительным светом. И туманы торжественно поднялись огромным хороводом и разорвались на западе и, колеблясь, понеслись кверху. И Макару казалось, что он слышит чудную песню. Это была как будто та самая, давно знакомая песня, которою земля каждый раз приветствует солнце».

---

[a] Как торжественно молчит земля. Месяц освещает старые сосны, которые, клонясь к смерти, в томлении опускают ветки к земле (*нем.*).

[b] По лицу неба бродит дума, вот то мрачное облако, такое страшное, такое тяжелое (*нем.*).

[c] [И день] своими когтями пробивал ночь (*средневерхненем.*).

Рядом с этим оживают в поэзии древнейшие представления, вроде солнце – глаз, лик божий (например, в Ведах) и т.п. Rückert[46*] говорит о золотом древе солнца (Blüht der Sonne goldner Baum), Julius Wolf[47*] о древах света – лучах восходящего солнца, веером рассеянных на востоке; ни тот, ни другой не знал либо не припомнил мифа о солнечном или световом дереве, но они видели его сами, это такая же образная апперцепция явлений внешнего мира, какая создала старые мифы[38]. – Золотой, ширококрылый сокол витает над своим лазурным гнездом (Denn der goldne Falke, breiter Schwingen, Überschwebet sein azurnes Nest): так изображает восход солнца одна восточная песенка, пересказанная Гёте. У Гейне (Die Nordsee, 1-er Cyclus: Frieden) солнце – сердце Христа, гигантский образ которого шествует по морю и суше, все благословляя, тогда как его пылающее сердце шлет миру свет и благодать. У Юлиуса Гарта[48*] солнце – это сердце поэта, сам он разлит во всем творении, вышел из него и продолжает в нем участвовать. Лоно обновившейся весною земли он венчает розами своих песен, приветствуя ее:

Bin nun wieder dein geworden,
Deines Blutes dunkler Spross,
Und der rothen Feuersonne
Strahlenleuchtender Genoss.
Diese Blumen sind wie Schwestern
Und des Baumes Frühlingssaft
Kreist auch hell in meinen Adern, –
Und was meine Seele schafft,
Schau ich rings durch alle Lüfte
Ausgestreut auf Feld und Rain,
In den Blumen glüht und blüht es
Und der Vogel singt's im Hain...
Über meinem Haupte kreisen
Meine Träume und Gedanken,
Jene Adler sind's, die droben
In den grauen Wolken schwanken.
Meines Ichs blutrote Welle
Über alle Erden fliesst,
Du, o Sonne, bist's, die leuchtend
Ihren Leib durchs Weltall giesst.

(Pan 1897, № 3, стр. 142–143: Märzenwelt[a].)

---

[a] Опять я стал твоим, темный отпрыск твоей крови и сверкающий лучами товарищ красного, огненного солнца. Эти цветы словно сестры, и весенние соки этого дерева двигаются в моих жилах, и все, что творит душа моя, я вижу разбросанным по воздуху, на полях и лугах, оно пламенеет и распускается в цветах, и птица поет о том в роще... Над головой моей кружатся сны мои и мысли, это те орлы, которые там вверху качаются в серых тучах. Кроваво-красные волны моего Я растекаются по всей земле – это ты, о Солнце, которое, сверкая, разливаешь свою плоть по всей вселенной («Мартовский мир») (*нем.*).

Где-то вдали слышится наивная кантилена нашего стиха о «Голубиной книге»: Наши кости крепкие от камени, кровь-руда наша от черна моря, солнце красное от лица божьего, наши помыслы от облац небесных[39].

Итак: метафорические новообразования и – вековые метафоры, разработанные наново. Жизненность последних или и их обновление в обороте поэзии зависит от их ёмкости по отношению к новым спросам чувства, направленного широкими образовательными и общественными течениями. Эпоха романтизма ознаменовалась, как известно, такими же архаистическими подновлениями, какие мы наблюдаем и теперь. «Природа наполняется иносказаниями и мифами, – говорит Rémi[49*] по поводу современных символистов, – вернулись феи; казалось, они умерли, но они только попрятались, и вот они явились снова, феи поля, борозды и леса... те, которых крестьяне встречают порой на жниве, в тени былинки; фея, которую забыли пригласить, когда родился Оберон... феи жизни и смерти, властвующие нашей долей, почивающие в нашей душе. Они вернулись, настроенные несколько более педантски, если хотите, более ученые: ведь нельзя же безнаказанно или без пользы прожить век науки и позитивизма. Но такова емкость символов: они – форма, служащая выражению непознаваемого; изменяются постольку, поскольку положительные науки определяют и развивают наше понимание таинственного»; но и вымирают, прибавлю я, когда между тем и другим течением прекращается живой обмен.

Интересно остановиться на некоторых формах поэтических новообразований, намеченных уже на почве простейшей метафоры. Аристотель приводит в образец «закат жизни», как в олонецкой заплачке «закатилось» солнышко – муж; старость – осень: «Довольно пожил я, дожил до сухого, желтого листа» (my way of life – Is fall'n into the sear, the yellow leaf, Macbeth, V, 3)[40]; мы говорим о волнении страстей (κύμα κλύδων и т. д.); романтики ввели в оборот голубые мысли и т. п. И вот не человек переносит себя в природу, в дерево, листок, утес, а природа переносится в человека, он сам как бы отражает процессы макрокозма.

У D'Annunzio[50*] встречается такая картинка: Джульяна и Туллио сидят под вязами, он изменил ей, заставил ее страдать и болеть, и жгучее сознание обновившегося чувства обуяло его всецело. Она сидит спокойная, добрая, на коленях книга «Война и мир», некоторые страницы отчеркнуты, например та, где Лиза в гробу, казалось, говорит: «Что вы со мной сделали?» А с вязов беспрерывно падали увядшие цветы; то было неустанное, медленное падение лепестков, прозрачных, почти не осязаемых; они то останавливались в воздухе, застаивались, то дрожали, как крылышки стрекоз, не то зеленоватые, не то белые; и это безостановочное падение действовало галлюцинируя. Цветы все сыпались, безжизненные, точно не реальные, производя невыразимое впечатление: будто все это совершается внутри, и сам Туллио присутствует при падении бесчисленных бесплотных теней где-то там, на не-

бе души, в нем самом. Что вы со мной сделали? говорила, казалось, покойница, говорила, молча, Джульяна, что вы со мной сделали?

Верлен (Le rossignol[51]*) вводит нас в полную фантасмагорию: метафорический параллелизм с блестками аллегории, которые, впрочем, не портят образа. На дерево сбилась стая птиц – горьких воспоминаний, сбилась на *желтую листву сердца*, созерцающего *свой погнувшийся ствол в водах «Сожалений»*. Стая голосит, тревожит сердце, но клич постепенно замирает, и раздаются раскаты соловья, поющего, как встарь, про нее, про первую любовь. Тусклая луна взошла над душною летнею ночью и рисует на зыби силуэты трепещущего дерева и сетующей птички.

Comme un vol criard d'oiseaux en èmoi
Tous mes souvenirs s'abattent sur moi,
S'abattent parmi le feuillage jaune
De mon coeur mirant son coeur plié d'aune
Au tain violet de l'eau des Regrets
Qui mélancoliquement coule auprès;
S'abattent, et puis la rumeur mauvaise
Qu'une brise moite en montant apaise,
S'éteint par dégrès dans l'arbre, si bien,
Qu'au bout d'un instant on n'entend plus rien.
Plus rien que la voix célébrant l'Absente,
Plus rien que la voix – ô si languissante! –
De l'oiseau qui fut mon premier amour
Et qui chante encore comme au premier jour;
Et dans la splendeur triste d'une lune
Se levant blafarde et solennelle, une
Nuit mélancolique et lourde d'été,
Pleine de silence et d'obscurité,
Berce sur l'azur, qu'un vent doux effleure,
L'arbre qui frémit et l'oiseau qui pleure.

В таком искании созвучий, искании человека в природе, есть нечто страстное, патетическое, что характеризует поэта, характеризовало, при разных формах выражения, и целые полосы общественного и поэтического развития. Элегическое увлечение красотами природы, интимность Naturgefühl'a[a], жаждущего отголосков, наступало в истории не раз: на рубеже Древнего и нового миров, у средневековых мистиков, у Петрарки, Руссо и романтиков. Франциску Ассизскому чудилась в природе разлитая повсюду божественная любовь; средневековый аллегоризм, чаявший во всем творении соответствия и совпадения с миром человека, дал схоластический оборот тому же строю мыслей; Петрарка искал тех же созвучий, но набрел на противоречия: они лежали

[a] Чувство природы (*нем.*).

в нем самом. Такое настроение понятно в эпохи колебаний и сомнений, когда назрел разлад между существующим и желаемым, когда ослабела вера в прочность общественного и религиозного уклада и сильнее ощущается жажда чего-то другого, лучшего. Тогда научная мысль выходит на новые пути, пытаясь водворить равновесие между верой и знанием, но сказывается и старый параллелизм, ищущий в природе, в ее образах, ответа на недочеты духовной жизни, созвучия с нею. В поэзии это приводит к обновлению образности, пейзаж-декорация наполняется человеческим содержанием. Это тот же психический процесс, который ответил когда-то на первые, робкие запросы мысли; та же попытка сродниться с природой, проектировать себя в ее тайнике, переселить ее в свое сознание; и часто тот же результат: не знание, а поэзия.

Примечания А. Н. Веселовского

[1] Из чтений по исторической поэтике. См.: *Журнал Министерства народного просвещения,* 1894, № 5, отд. 2. (Из введения в историческую поэтику); 1895, № 11, от. 2. (Из истории эпитета); 1897, № 4, отд. 2 (Эпические повторения как хронологический момент).

[В отдельном оттиске посвящение: Анне Михайловне и Владимиру Федоровичу Шишмаревым посвящает Александр Веселовский; с эпиграфом:

Слала зоря до місяця:
Ой, місяцю, товарищу,
Не заходь же ти раній мене,
Изійдемо оба разом,
Освітимо небо и землю....
Слала Марья до Иванка:
Ой Иванку, мій сужений,
Не сидай же ти на посаду,
На посаду раній мене,
Обсядемо обое разом,
Звеселимо отця и неньку.

и с датой: Короваево, 29 Іюля 1897].

[2] (Трава – волосы) Сборн. мат. для оп. местностей и племен Кавказа XVIII (татарские детские песни – «вызывание солнца», записанные г. Иоскитовым в Елисаветпольской губ., стр. 73): «Солнце выходи... плешивую дочь (зиму) оставь дома. Волосатую (весну) дочь запряги (наряди), выходи!»

[3] (Солнце – глаз). См. греч. (солнце) πάνοπτης παντόπτης.

[4] См.: Этногр. обозрение, XXXVIII и XXXIX: *Харузин*, «Медвежья присяга» и тотемические основы культа медведя у остяков и вогулов. См. XXXIX, стр. 16 след. О тотемизме: см.: *Frazer*, Totemism; *Jevons*, a introduction to the history of religion, и отчет *Mari11ier* в Revue de l'hist. d. religions, XXXVI, 208–253, 321–369, XXXVII, 204 и след. *Schultz*, Der Fetischismus.

[5] См.: *Sidney Hartland*, The legend of Perseus, I, 147 и след. (The supernatural birth in practical superstition). (Зарождение от плода) см.: *Gastin*, La pomme et la fécondité. Rev. d. trad. pop., XIV, Fevr. 1894, стр. 6 b след. (Связь человека с животным и растительным миром). См.: *Kohler*, Der Ursprung der Melusinesage, Lpz. 1895, стр. 32 и след.: происхождение животных и растений от людей 37 и след. явление тотемизма; происхождение человека от животного 38 и след., от растения, 42; превращения, 42 и след.; смешения человека с животным, 45 и след.; 47 – комбинации человеческой и животной форм (люди – деревья). См.: *Golther*, Handb. german. Mythologie, 156. См.: *Wünsche*, Die Pflanzenfabel in der mittelalterlichen deutschen Literatur, в Zs. für vrgl. Literaturgeschichte, N. F., XI, 5–6 (см.).

[6] О превращениях подобного рода (в растение, животное и т. д.) см.: *Sidney Hartland*, 1. с., I, стр. 182 и след. (Death and birth as transformation).

[7] (К параллелизму: топтать). См. в таком значении слово *мутить. Милоjевић*, Пес. и об. Нар. Срб. I, стр. 95, 119–20; *Караħий*, Жив. и об. срб., 26; его же. Срб. нар. п. I, стр. 126, № 199, 200; *Милићевић*; *Jeanroy*, Orig., стр. 162; см.: *Потебня*, Объясн. Малор. и сродн. песен, II, см. XX сл.

[8] См. еще: «Катилося яблучко з гори до лісу, – Час вам, дівочки, з гуляни до дому», где яблоко едва ли символ заходящего солнца (См.: *Потебня*, Объяснения малор. и сродных песен, стр. 58–60).

[9] (Символика) См. *Benezé*, Das Traummotiv in der mittelhochd. Dichtung bis 1250 u. in alten deutschen Volksliedern. Halle, 1897.

[10] (Солнце – жених, муж; невеста, жена – зоря) См. *Brunnhafer*, Üb. d. Geist d. Indischen Lyrik. Lpz. 1882, стр. 10: *Rigveda* I, 115: gleichwie ein Bräutigam seiner Braut nachfolget, so Surge seiner Gattin Morgenröthe [(*нем.*) Как жених следует за невестой, так Сурге за своей женою Утренней Зарей].

[11] Эпические повторения, как хронологический момент, стр. 323–324.

[12] *Веселовский*, Шведская баллада об увозе Соломоновой жены, стр. 4, прим. 1 отдельного оттиска [Сб. ОРЯС АН, 1896, т. LXIV, № 2].

[13] Новые книги по народной словесности. *Журнал Министерства народного просвещения*, 1886, март, стр. 193. См. четверостишия: хорватские grodskoĕnice у Kreuss'a, Sitte u. Brauch, d. Südslaven, 1885, p. 458.

[14] См. мой академический отчет о сборнике *Чубинского*, стр. 38 и след. [Записки Ак. Наук, 1880, т. XXXVII, прилож. № 4].

[15] *Maspero* в отчете о книге Joret (Journal des Savants, 1897, Août, стр. 481, 482) вспоминает об итальянских stornelli по поводу одного египетского текста, к сожалению, испорченного, каждый куплет которого открывается названием растения, аллитерирующим с следующим глаголом. Дается это не без натяжек, и созвучие исчезает в переводе. Образчик последнего у Масперо: O armoises (чернобыльник, полынь) de mon frère, devant qui on se sent plus grand! Moi, la soeur, la première (de toutes), je suis comme un jardin où l'on fait pousser des fleurs et des plantes parfumées de toutes espèces, où j'ai creusé un canal pour y plonger ta main, au frais de l'aquilon; une place délicieuse où promener ta main sur ma main, le sein ému d'un doux souvenir. [(*франц.*) О чернобыльник брата моего, перед которым чувствуешь себе выше. Я, сестра, первая (из всех), я – как сад, где взрощены душистые цветы и растения всех родов, где

я вырыла канал, чтобы окунуть в него твою руку под дуновение ветра: очаровательное место, где можно бродить, держась за руки, с грудью, взволнованной воспоминанием] – Символика сада и утоленной жажды нам известны.

[16] Формула: Je vous vends – напоминает обмен шуток при раздаче свадебных подарков на малорусской свадьбе: Даруюць хлопци... того кабана, що за Днiпром ходзиць, лычем о̀ре, хвостом боронуйе, все тейе Буг поровнуйе; Дарую тоби коня, шо по-полю ганя: як пiймаешь, то твiй буде.

[17] (голубки) См.: 'Αλφάβητος τῆς ἀγαπῆς, ed Wagner, № 94: τέσσερα τρυγόπουλα σ' τοῦς οὐρανοὺς πετοῦσιν [(новогреч.) «Алфавит любви»: Четыре голубка летят в небеса.], высматривал себе подругу; так молодец стремится я своей милой.

[18] Вероятно: Zwei, см. выше стр. 459.

[19] (refrain) *R. M. Meyer*, Die Formen des Refrains, Euphorion V, 1.

[20] (Сокол – молодец). См. сон Гудруны = Кримгильды. К соколу, улетевшему из клетки см. *Becker*, Der Altheimische Minnesang, p. 40, 196. См.: *Burdach*. Das volkstümliche deutsche Liebeslied, Zs. f. d. Alt., 27, стр. 365, прим. l; *Berger*, Zs. f. d. Philol. XIX, 446–447; 448–449 (перья в золоте). (Сокол) См.: *Joseph*., Die Frühzeit d. deutschen Minnesangs (Quellen u. Forschungen, № 79. 1890), стр. 45 и след.: песенка в цикле Кюренберговских (Ich zoch mir einen valken); стр. 84 и след. (по поводу статьи Anton Wallner'а в Zs. f. d. Altertum 1896?).

[21] К вопросу о русалиях-русалках см. теперь *Павлова А.*, Номоканон при большом Требнике, стр. 446 и след.

[22] См. мою заметку: Из поэтики розы, сб. Привет 1898 г., стр. 1 и след. [см. во 2-м т. наст. изд.].

[23] См. выше, стр. 450.

[24] Гиацинт.

[25] Род нарцисса.

[26] (Метафора) см. *Stöcklein*, Bedeutungswandel der Wörter. München, Lindauer, 1898, 79 p. (см. работы Hecht'а, Heerdegen'а, Hey, и Paul, Prinzipien). См. *Attilio Lavi*, L'elemento storico nel greco antico. Contributo allo Studio dell' espressione metaforica (из Memorie della Reale Accad. d. scienze di Torino, s. II, t. 49) Torino, Hausen, 1900, p. 335–405.

[27] (К метафорам Ригведы). См.: *Regnard*, Revue de l'hist. des religions, XVI, 166–169 (o jeux de mots védiques).

[28] (Отрицательный параллелизм). См.: *Пушкин*, Полтава, п. 1-ая: Не серна под утес уходит, / Орла послыша тяжкий лет, / Одна в сенях невеста бродит, / Трепещет и решенья ждет.

[29] См. выше, стр. 471.

[30] См. выше, стр. 471. См.: *Brunnhofer*, Üb. den Geist der ind. Lyrik (Lpz., 1882), стр. 13.

[31] (Мифические новообразования у новых поэтов). См.: *Renouvier* о Victor Hugo [ср. *Renouvier*, Victor Hugo le poète, гл. III L'imagination et le génie mythologique].

[32] О них см. «Из истории эпитета», стр. 512 и след.

[33] Lyrisches Intermezzo 23 (Warum sind denn die Rosen so blass?); 25 (Die Linde blühte, die Nachtigall sang), 59 (Es fällt ein Stern herunter) и др.

[34] Волны и люди; Стояла серая скала и др.

[35] Il pleurt dans mon coeur. Comme il pleut sur la ville.

[36] См., например: *Heine*, Lyr. Intermezzo 10: Die Lotosblume, *Лермонтов*: Парус, Утес: Ночевала тучка золотая; *Бальмонт*, Падучая звезда и др.

[37] Lieder ed. Lachmann 4, 8 и след. См. Ulrich von Türheim: daz diu wolken wâren grâ und der tac sîne clâ hate geslagen durch die naht.

[38] По румынскому поверью солнце стоит утром у врат рая, оттого оно такое светлое, улыбающееся; днем оно палит, потому что гневается на людские прегрешения, вечером его путь идет мимо врат ада, оттого оно такое гневное, печальное.

[39] (Кости от камня и т. д.) Сл. относительно подобного рода формул и их источников (христианских?) Sichs в Z. f. deutsche Philol., XXIX, стр. 398–399.

[40] См.: King Henry VIII, 3: This is the state of men: today he puts forth – The tender leafs of hope, to morrow blossoms и т.д. [(*англ.*) Таков человек: сегодня он выпускает нежные листья надежды, завтра – цветы.]

Комментарии

ЖМНП. Ч. CCCXVI, март (1898. № 3). Отд. 2. С. 1–80.

Поскольку в настоящем издании расположение глав и статей, относящих к исторической поэтике, впервые предпринято в согласии не с хронологией их публикации, а в соответствии с общим планом, оставленным А. Н. Веселовским, работа о психологическом параллелизме печатается вслед за главой «Язык поэзии и язык прозы». Там был дан более общий аспект проблемы поэтического языка и предпринято определение психологического параллелизма:

«Обогащение нашего знания объекта выяснением других его признаков совершалось на первых порах путем сопоставления с другими, сходными или несходными объектами по категориям образности и предполагаемой жизнедеятельности. Таковы основы того процесса, который я назвал психологическим параллелизмом: в сопоставлении предметы взаимно освещались; выяснялись и некоторые общие понятия, переносившиеся на оценку новых явлений, входивших в кругозор».

Явлением психологического параллелизма отмечено восприятие мира, свойственное первоначальному синкретизму. Этим восприятием порожден миф. А. Н. Веселовский неоднократно подчеркивает, что речь «идет не об *отождествлении* человеческой жизни с природною и не о *сравнении*, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов...» Метафора, сравнение и другие тропы возникают позже на пути разложения мифологического тождества, когда приходит ощущение раздельности человечской жизни с природною: «Древний синкретизм удалялся перед расчленяющими подвигами знания: *уравнение* молния – птица, человек – дерево сменились *сравнениями*...»

А. Н. Веселовский установил принцип параллелизма по аналогии действия, движения: «Дерево хилится, девушка кланяется...», – по сути дела, открыв тем

самым путь к поэтике сюжетов: «Изучение подобного рода обобщенных, бродячих формул положит основы народнопесенной и сказочной морфологии».

Справедливо увидев здесь источник будущего структуралистского подхода, Р. Якобсон сожалел, однако, что А. Н. Веселовский не развил идеи функциональности, «столь пригодившейся впоследствии В. Я. Проппу в исследовании структурных закономерностей традиционной волшебной сказки...» (*Якобсон Р.* Грамматический параллелизм и его русские аспекты // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 123).

Сам же В. Я. Пропп полностью отдал должное А. Н. Веселовскому как своему предшественнику в «Морфологии сказки» (см. подробнее во вступит. стат.).

Исследование о психологическом параллелизме было написано как журнальная статья. Вероятно поэтому, сосредоточившись на своем предмете, А. Н. Веселовский не дает (как это было в главах из исторической поэтики) обзора литературы по вопросу. Тем более что сама проблема стоит на пересечении нескольких областей знания и предполагает восстановление очень широкого культурного контекста. А. Н. Веселовский по ходу рассуждения лишь отсылает к нему.

Как и везде, где речь идет о поэтическом языке, рассматриваемом на основе мифа, А.Н. Веселовский имеет своим предшественником в России А. А. Потебню. У них общий предмет исследования и сходное его понимание, что подтверждает пространным цитированием в своем комментарии В. В. Мочалова (*ИП, 1989*). Однако важнее демонстрации очевидного сходства другое – понимание различия, обусловленного тем, что одна и та же проблема введена учеными в различный контекст. Неверно было бы сказать, что у А. А. Потебни контекст сужен, но он более концентрированно сосредоточен в пределах языка. Вся проблематика рассматривается как лингвистическая. Для А. Н. Веселовского языковой аспект – одна из граней общекультурной картины.

Современникам было скорее очевидно различие этих двух ученых, чем их сходство. Так, А. И. Белецкий (учившийся в Харькове, где ранее преподавал А. А. Потебня и сложилась его школа, а потому считавшийся «потебнианцем») писал в своей «Автобиографии» (1945): «...„потебнианство“ сделало бы невозможной *историю* литературы, а я был убежден в совершенной законности и необходимости исторического построения: направление работ А. Н. Веселовского (несоединимое в конечном счете с направлением потебнианским) импонировало мне более...» (*Белецкий А. А.* Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 18).

Подробнее см. разд. «А. А. Потебня в полемике с А. Н. Веселовским в кн.: *Топорков* А. Л. Теория мифа в русской филологической науке. С. 289–300.

Западные истоки для идеи психологического параллелизм подробно представил в своем комментарии к работе В. М. Жирмунский (ИП, 1940. С. 623–624), находя их у Гёте, немецких романтиков и прежде всего у Уланда:

«Уланд в предисловии к статье о немецких народных песнях („Abhandlung über die deutschen Volkslieder“) придает этому явлению более широкое значение. „Древнейшие китайские песни соприкасаются в этом отношении с четверостишиями (Schnaderhüpfel), которые до сих пор ежедневно возникают у баварских и австрийских горцев“ (Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage,

1866, т. III, стр. 13)». Значительно более широкий круг международных аналогий к явлению, отмеченному Уландом, содержат статьи: W. Scherer, «Des Minnesangs Frühling» (Anz. f. d. Altert., 1876, т. I, 199–203 и II, 324–325); G. Meyer «Über den Natureingang des Schnaderhüpfels» («Essays und Studien zur Sprachgeschichte und Volkskunde», Strassbg. 1885); Otto Böckel, «Deutsche Volkslieder aus Oberhessen», Marbg. 1885 (Vorrede, стр. LXXXII–LXXXV).

Широкому обсуждению вопроса о психологическом параллелизме в середине 80-х годов способствовало появление книги W. Wilmanns «Leben und Dichten Walthers von der Vogelweide», 1883. Вильманс, один из ранних представителей того антидемократического направления в буржуазном литературоведении конца XIX – начала XX в., которое последовательно отрицало народные корни средневековой литературы, выступил с утверждением, что в Германии XII в. не существовало народной лирики, предшествовавшей рыцарскому миннезангу. В полемике против Вильманса ряд ученых обратился к изучению «природного зачина» (Natureingang) средневековой лирики как наследия народной песни, сохранившегося в рыцарской поэзии: ср.: в особенности K. Burdach «Das volkstümliche deutsche Liebeslied» (Zeitschr. f. d. Altert., 1883, т. 27, стр. 343 ср.); Arnold Berger «Die volkstümlichen Grundlagen des Minnesangs» (Zeitschr. f. d. Philol. 1887, т. 19, стр. 444–448); R. M. Meyer «Alte deutsche Volksliedchen» (Zeitschr. f. d. Altert. 1885, т. 29, стр. 207 сл., с подробной библиографией вопроса). Все эти работы цитируются Веселовским в его статьях, и соответствующие книги в Библ. Лен. Университета носят на полях его пометки.

Далее В. М. Жирмунский называет ряд более ранних статей и рецензий самого А. Н. Веселовского, где вопрос о психологическом параллелизме был им ранее поставлен: в отзыве на «Материалы и исследования» П. Чубинского (Записки Акад. наук. Т. XXXVII, прилож. № 4. С. 196–219); и попутно в ряде других рецензий 80-х годов: Новые книги по народной словесности. ЖМНП, 1886, март. Ч. 244. С. 192–195); Новый журнал сравнительной литературы, 1887 // Собр. соч. Т. V. С. 24–25; наиболее подробно – в Лекциях по истории лирики (см.: Т. 2 наст. изд.).

[1*] Впервые понятие «анимизм» было введено в 1720 г. немецким химиком Г.Э. Шталем для обозначения одушевленной субстанции (anima mundi), отличной от материи и определяющей закон существования живой природы. Впоследствии оно широко употреблялось в XVIII в. Э. Б. Тайлор использовал его в своей книге «Первобытная культура» (1871) для обозначения типа веры, присущего человеку на ранней стадии развития общества. См. главу «Анимизм» в кн.: *Лосев А. Ф.* Античная мифология. М. , 1957.

[2*] Имеется в виду «Драпа о Хаконе Ярле», сложенная Хальфдредом Оттарсоном по прозванью Трудный Скальд (рубеж X–XI вв.).

Об особенностях восприятия природы на ранних ступенях существования культуры и особенно подробно в связи с древнегерманским материалом см.: *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972; глава «Макрокосм и микрокосм». С. 38–83.

[3*] *Der ewige Jude* (*нем.*) – «Вечный жид», стихотворение Х. Ф. Д. Шубарта (1739–1791), немецкого поэта и публициста периода «Бури и натиска».
[4*] *Daudet, L'évangéliste* (*фр.*) – роман Альфонса Доде «Евангелистка» (1883).
[5*] *Lenau, Wanderung im Gebirge* (*нем.*) – стихотворение «Прогулка в горах» Николаса Ленау (1802–1850). Две следующие цитаты также взяты из его стихотворений.
[6*] *Möricke, Zu viel* (*нем.*) – стихотворение «Слишком много» Эдуарда Фридриха Мёрике (1804–1875).
[7*] Это место в работе доказывает: А. Н. Веселовский отнюдь не был противником убеждения, что «мифическое творчество не прекратилось и в наши дни», в чем его упрекал А. А. Потебня (Из записок по теории словесности. С. 439) на основании ранней статьи «Сравнительная мифология и ее метод» (1873; см. во 2-м т. наст. изд.).
8* *Эйльхарт фон Оберг* (Оберге) – немецкий поэт XII в., автор одной из версий сюжета о Тристане и Изольде.
[9*] *Адольф Бастиан* (1826–1905) – немецкий этнограф и антрополог. Его мысль о том, что человечеству в целом присуще сходство психической организации, объясняющее наличие у разных народов общих образов и представлений, оказала большое влияние на развитие антропологии вплоть до идеи «коллективного бессознательного» у Карла Юнга. В свое время М. К. Азадовский высказал предположение, что труды А. Бастиана в неменьшей мере, чем английских этнографов, оказались важными для А. Н. Веселовского в плане разработки учения о самостоятельном генезисе или самозарождении идей (*Азадовский М. К.* А. Н. Веселовский как исследователь фольклора. С. 105).
[10*] *...arte renovata forma dicendi* (Quint., IX, 1, 14) (*лат.*) – «искусство обновленной формы высказывания». *Марк Фабий Квинтиллиан* (35–96) – римский теоретик ораторского искусства.
[11*] *Huysmans* – на романиста Жориса Карла Гюисманса (1848–1907) А. Н. Веселовский ссылается как на представителя новейшего искусства, образно изощренного, декадентского.
[12*] В древнейшей из песен «Старшей Эдды» «Прорицание вёльвы» это место звучит так в современном переводе:

...солнце не ведало,
где его дом,
звезды не ведали,
где им сиять,
месяц не ведал
мощи своей.
(*Пер. А. Корсуна.*)

Данный пример служит А. Н. Веселовскому в качестве контрастного – по принципу различения – зачина ко всему второму разделу, где будут даны примеры «двучленного параллелизма», сопоставляющего картины природы и человеческой жизни. Для А. Н. Веселовского важно различение содержательного параллелизма и «тавтологических формул», оставшихся от раннего

хорового исполнения. Это противопоставление вызвало в свое время полемику В. Б. Шкловского:

«...пытаются резко разграничить психологический и тавтологический параллелизм. Параллелизм типа:

> Елиночка зиму лето весела,
> Наша Малашка на што дзень велика –

(неточное воспроизведение примера № 18 у А. Н. Веселовского. – *И.Ш.*) является, по мнению А. Н. Веселовского, отзвуком тотемизма и времени, когда отдельные племена считали своими праотцами деревья... Таким образом, Веселовский думает, что если певец сопоставляет человека и дерево, то он их путает, или путала их его бабушка. Этот параллелизм (психологический) резко, по мнению Веселовского, отличается от ритмического параллелизма, знакомого еврейской, финской и китайской поэзии. Веселовский приводит пример:

> Солнце не знало, где его покой,
> Месяц не знал, где его сила.

От этой музыкально-ритмической тавтологии, происходящей, по мнению Веселовского, от способа исполнения – хорического или амёбейного – резко отличается психологический параллелизм; но и формулы психологического параллелизма иногда переходят, по Веселовскому, „опускаются“... к типу тавтологически-музыкального параллелизма. Таким образом, и Веселовский признает если не сродство, то тяготение друг к другу этих двух типов построения. В них общая своеобразная поступь поэзии. В обоих случаях высказалась потребность торможения образной массы и создания из нее своеобразных ступеней» (*Шкловский В. Б.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 123–124).

Этот полемический эпизод очень характерен для отношения к А. Н. Веселовскому формалистов. В. Б. Шкловский высказал свое несогласие в той же статье «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» (1919), в которой он так памятно и надолго объявил А. Н. Веселовского главой «этнографической школы». Основной пафос несогласия предсказуем: А. Н. Веселовский вводит смысловой момент в качестве различительного; В. Б. Шкловский рассматривает параллелизм как прием «торможения образной массы», предлагая свою известную формулу (которую позже повторит в полемике с А. Н. Веселовским Б. М. Эйхенбаум – см. вступит. стат.): «*Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность*» (с. 120).

В то же время В. Б. Шкловский не против объявить А. Н. Веселовского своим невольным союзником, просто еще не поднявшимся до осознания того факта, что между психологическим и тавтогогическим параллелизмом существует если «не сродство, то тяготение друг к другу» (с. 124).

Это явная натяжка. Согласно А. Н. Веселовскому психологический параллелизм «спустится» к ритмической повторяемости «на известной сте-

пени разложения». Речь об этом процессе пойдет в следующем – третьем – разделе работы. В. Б. Шкловский же, действительно, демонстрирует свое пренебрежение к содержательной стороне, приводя поэтический пример из А. Н. Веселовского в неузнаваемом и полностью обессмысленном виде. Ср. с тем, как в действительности было у А. Н. Веселовского:

18 a Елиночка зиму и лето зелена,
b Наша Маланка нешто дзень весела.

При первой публикации в 1919 г. году такого рода неточности цитирования можно было бы объяснить, скажем, как типографскую ошибку, но она повторялась и при перепечатке статьи в сборниках В. Б. Шкловского «Теория прозы» (М., 1929. С. 35–36).

13* Дополнительный ряд иноязычных примеров, позднее собранный А. Н. Веселовским, был дан в приложении к ряду работ «Исторической поэтики» в Собр. соч. Т. 1.

14* «Каллимах и Хрисорроя» – поздневизантийский стихотворный роман XIV в. Фрагменты его переведены на русский язык Ф. А. Петровским. См.: Памятники византийской литературы. М., 1969. С. 387–398.

15* См. о символике розы ниже, а также в специальной работе А. Н. Веселовского «Поэтика розы» (во 2-м т. наст. изд.).

16* Мысль А. Н. Веселовского о звуке, возобладавшем в поэзии над содержанием, стала проницательным предсказанием поэтической реформы, в момент написания работы лишь едва начавшейся у ранних символистов и затем продолженной футуристами. Именно ими по-новому и в духе идей А. Н. Веселовского осознается «главная связующая и организационная роль» рифмы как «в первоисточниках народного поэтического творчества», так и в новой поэзии: «Интонационный примат строения строки над ее ритмико-синтаксическим заполнением, обусловленный сложной, прокскваживающей всю строку рифмовкой, стал явен для всех поэтов, интересующихся развитием основных тенденций русского стиха...» (*Асеев Н.* Наша рифма // *Асеев Н.* Дневник поэта. Л., 1929. С. 73, 77).

17* *Рише* – скорее всего приведенное высказывание принадлежит французскому физиологу Шарлю Рише (1850–1935), Нобелевскому лауреату по медицине (1913), автору «Опыта всеобщей психологии» (1887).

18* *Только рифма Nodier: amandier...* – Имеется в виду стихотворение Альфреда де Мюссе «Ответ Шарлю Нодье» (1943), в предпоследней строфе которого есть указанная рифма:

Si jamais ta téte qui penche
Devient blanche,
Ce sera comme l'amandier,
Cher Charle Nodier.

/Если твоя голова, которая склоняется, никогда не побелеет, ты будешь подобен миндалевому дереву [т. е. всегда в розовом цвету], дорогой Шарль Нодье/.

[19*] *Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant* (*франц.*) – «Ибо слово, пусть это знают, – живое существо». Виктор Гюго из сборника «Созерцания» («Les Contemplations», 1856).

[20*] Здесь А. Н. Веселовский устанавливает характерное для него различие по видимости сходных, но по своей функции и содержанию принципиально различных, разновременных явлений. Преобладание ритмико-звукового элемента над словом может быть как свидетельством древнего синкретизма, так и следствием позднейшего разложения, забвения природной символики, первоначально рожденной психологическим параллелизмом.

[21*] В. М. Жирмунский дает ссылку на то, что А. Н. Веселовский приводит материал по итальянским «цветочным запевам» по Hugo Schuchardt «Ritornell und Terzine», Halle 1875. «Сопоставление украинской свадебной песни „Зеленая рутонька" с итальянским stornello „Fiore di canna" – в рец. на сборник Чубинского (стр. 204–207)» (*Жирмунский, 1940*).

[22*] *Fortiguerri* – Никколо Фортигуерри (1674–1735), автор ирои-комической поэмы «Ricciardetto», пародирующей традицию и героев итальянского эпоса эпохи Возрождения (Пульчи, Боярдо, Ариосто) (*Жирмунский, 1940*).

[23*] *Селам* – восточное приветствие. Под этим словом на Востоке стали известны стихотворения, обращенные к цветку, а потом поэтические сборники, построенные на иносказательных описаниях различных цветов. Русский образец (в переводе с немецкого) такого рода поэзии дал Д. В. Ознобишин – «Селам, или Язык цветов» (1830).

[23а*] *Лорренские dayemens* – игры взапуски, когда поющие вступали друг за другом поочередно, записанные во Франции в Лотарингии (Лоррене). «По поводу dayemens... А. Н. Веселовский подробнее писал в „Лекциях по истории лирики"». «Материал собран в статье F. Bonnardot в журнале „Mélusine", 1870, стр. 570 и в сб. Puymaigre „Chants populaires, recueillis dans le pays Messins", P. 1881, т. II, стр. 201» (*Жирмунский, 1940*).

[24*] *Кристина Пизанская* (Christine de Pisan; 1364–1431) – французская поэтесса, принадлежавшая эпохе, в которую во Франции получала блистательное завершение традиция средневековой лирики. «Игра в продажу» (Jeux à vendre) – это и описание светского развлечения, и поэтическая форма, характерная для позднекуртуазного стиля, насыщенного условной символикой. Его подробное описание дал Й. Хёйзинга в классической книге «Осень Средневековья» (1919).

[25*] *Венеция Фортуната* (530 – после 600) считают либо последним поэтом античности, либо первым поэтом средневековой Франции. Он немало способствовал тому, чтобы классическое наследие стало известным следующей эпохе. Ему принадлежат одиннадцать книг латинских стихотворений. К ним и относится нумерация, которой следует А. Н. Веселовский.

[26*] *Natureingang* – «природный зачин», описание природы, открывающее многие песни трубадуров приглашением любить и радоваться обновленной жизни.

[27*] *Дитмар фон Айст* (ум. 1171) – один из создателей немецкой куртуазной традиции – миннезанга, для которого характерны более земные и даже плотские отношения влюбленных. Он вводит понятие любовной грусти (truren), о которой ниже – по контрасту с весенним зачином – говорит А. Н. Веселовский.

28* Процитированное стихотворение *Вольфрама фон Эшенбаха* (1770–1220) – «В пору майского цветенья...»:

Напоенные росою,
Чистым блеском и сверканьем,
Обновляются цветы.
Хор лесной поет весною,
Чтобы песней убаюкать
Всех птенцов до темноты.
Не заснет лишь соловей:
Я опять стою на страже
Ночью с песнею своей.
(*Пер. Н. Гребельной.*)

29* А. Н. Веселовский, вероятно, имеет в виду роман о Персевале, созданный Кретьеном де Труа в противоположность более поздней и более известной немецкой версии сюжета – «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха (первое десятилетие XIII в.).

30* Это место работы А. Н. Веселовского (со ссылкой на него) почти дословно пересказывается А. Блоком в его статье «Поэзия заговоров и заклинаний» (1908).

31* «*Мерзебургские заговоры*» – под этим названием известны два древненемецких языческих заговора, сохранившихся в рукописи X в. (*Жирмунский, 1940*).

32* См. подражание Анакреону А. С. Пушкина:

Кобылица молодая,
Честь кавказского тавра,
Что ты мчишься, удалая?
И тебе пришла пора;
Не косись пугливым оком,
Ног на воздух не мечи,
В поле гладком и широком
Своенравно не скачи.
Погоди; тебя заставлю
Я смириться подо мной:
В мерный круг твой бег направлю
Укороченной уздой.

33* *Minne-Falkner* – немецкая аллегорическая поэма XIV в., изображающая любовь под видом соколиной охоты (*Жирмунский, 1940*).

34* Это возражение, сделанное А. Н. Веселовским современной ему мифологической школе, продолжает вызывать несогласие мифологов: «Психологический параллелизм также несомненно не только формировался по законам мифологического мышления, но в значительной степени опирался на существующие уже мифологические представления, может быть уже закрепленные „преданием“» (*Мелетинский Е. М.* Историческая поэтика

А. Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы. С. 34). Суть расхождения как раз и заключается в том, что А. Н. Веселовский пытается реконструировать этап, предшествовавший тому, что можно счесть сформировавшимся преданием, – на уровне языка и сознания – восстановить «психический процесс, который ответил когда-то на первые, робкие запросы мысли...». Так он определил свою цель, завершая данную работу.

[35*] *Аристотель.* Поэтика. 1457b 16–32. В современном переводе М. Л. Гаспарова конец этого пассажа, относящийся к «отрицающей» метафоре, звучит так: «Таким переносным оборотом можно пользоваться и по-другому: прибавив несвойственное <слово>, отнять <этим> часть собственного <значения>, например, назвать щит не “чашею Ареса”, “<чашею> не для вина”».

[36*] *Аристотель.* Риторика. 1412b 11–13.

[37*] *Kenningar* – кеннинг, метафорическая перифраза, обязательная черта стиля в древнегерманской поэзии. Говоря об искусственности кеннинга, А. Н. Веселовский имеет в виду ту продуманную изощренность, с которой этот прием используется в позднюю эпоху в поэзии скальдов. См.: *М. И. Стеблин-Каменский.* Скальдический кеннинг // *Стеблин-Каменский М. И.* Историческая поэтика. Л., 1978. С. 40–64.

[38*] Это мнение относительно природы загадки в отношении параллелизма вызвало полемическую реплику В. Б. Шкловского: «*Загадка не просто параллелизм с выпущенной второй частью параллели, а игра с возможностью провести несколько параллелей*». – *Шкловский В. Б.* Роман тайн // *Шкловский В. Б.* Теория прозы. М., 1929. С. 143.

[39*] «...из хорошо составленных загадок можно брать отменные метафоры; ибо метафоры заключают в себе загадку...» *Пер. С. А. Аверинцева. – Аристотель.* Риторика. 1405b 12.

[40*] «Сравнение, как было сказано раньше, та же метафора, но отличающаяся присоединением <вводящего слова>; поэтому она не так приятна, ибо длиннее; и она не утверждает, что „то есть это“, и <наш> ум этого не ищет». *Пер. С. С. Аверинцева. – Аристотель.* Риторика. 1410b 3–4.

[41*] *Retardatio* (*лат.*) – задержание, ретардация. Этот прием будет положен в основу теории сюжета формалистами, прежде всего В. Б. Шкловским. В статье «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» он не раз обращает полемические реплики А. Н. Веселовскому, который, по мнению В. Б. Шкловского, недооценил значение приема задержания. В свою очередь, формалистам не раз отвечали, упрекая их том, что они слишком многое готовы объяснить необходимостью сюжетной ретардации, не оценивая содержательной мотивировки этого приема. См., например: *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968. С. 221–222.

[42*] *Hâla* – «Семьсот стихотворений» («Саттасаи») Халы представляет собой самое раннее из известных собраний лирической поэзии на индоарийских языках (создано на пракрите – поэтическом языке той эпохи). Предание приписывает авторство «Саттасаи» царю Хале, правившему на Декане в I–II вв., однако, по всей видимости, эти стихи создавались от III до VII в. Индийские комментаторы истолковывали все стихотворения Халы как

монологи, имеющие исключительно эротический смысл, прямой или иносказательный.

43* *Детрит* (лат. *detritus* – истертый) – зд. что-то обветшавшее, утратившее первоначальные краски.

44* Это стихотворение знаменито в переложении М. Лермонтова «Из Гёте». Точный перевод «Ночной песни странника» (1780) дал В. Брюсов:

На всех вершинах –
Покой;
В листве, в долинах
Ни одной
Не дрогнет черты;
Птицы спят в молчании бора.
Подожди только: скоро
Уснешь и ты.

45* «Голубиная книга» – один из древнейших русских духовных стихов, воспроизводящий мудрость, открывшуюся благодаря упавшей с неба Голубиной (от слова «глубина») книге. А. Н. Веселовский был автором многотомных «Разысканий в области русского духовного стиха».

46* *Rückert* – Фридрих Рюккерт (Риккерт) (1788–1866), немецкий поэт.

47* *Julius Wolf* – Юлиус Вольф (1834–1910), немецкий поэт и прозаик.

48* *Юлиус Гарт* (1859–1930) – немецкий поэт и критик.

49* *Rémi* – Реми де Гурмон (1858–1915), французский писатель и критик, один из первых теоретиков символизма. Как раз ко времени написания работы А. Н. Веселовского он приобрел широкую известность своей «Книгой масок» (1896–1898; рус. пер. 1913), составившейся из эссеистических портретов писателей нового искусства.

50* *D'Annunzio* – Габриэле Д'Аннунцио (1863–1938), итальянский писатель, увлеченный идеями Ницше. А. Н. Веселовский ссылается на него как еще на одного радикального представителя новой поэзии в Европе.

51* «Соловей» (*пер. А. Гелескула*) – стихотворение из первой книги (1866) Поля Верлена (1844–1896):

Тревожною стаей, слепой и шальной,
Крылатая память шумит надо мной
И бьется и мечется, бредя спасеньем,
Над желтой листвою, над сердцем осенним,
Которое смотрится в омут глухой,
Над заводью жалоб горюя ольхой,
И крики, взмывая в тоскующем вихре,
В листве замирают – и вот уже стихли,
И только единственный голос родной,
Один на земле говорит с тишиной –
То голосом милым былая утрата
Поет надо мною, как пела когда-то,

Поет надо мной, – о, томительный звук! –
Печальная птица, певунья разлук;
И вслед новолунью в молчании сиром
Неслышно и грустно вставая над миром
И тронуть боясь этот синий покой,
Печальная полночь воздушной рукой
Баюкает заводь и в сумраке прячет,
А листья все плещут, а птица все плачет.

Из истории эпитета

Если я скажу, что история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании, то это не будет преувеличением[1]*. И не только стиля, но и поэтического сознания от его физиологических и антропологических начал и их выражений в слове – до их закрепощения в ряды формул, наполняющихся содержанием очередных общественных миросозерцаний. За иным эпитетом, к которому мы относимся безучастно, так мы к нему привыкли, лежит далекая историко-психологическая перспектива, накопление метафор, сравнений и отвлечений, целая история вкуса и стиля в его эволюции от идей полезного и желаемого до выделения понятия прекрасного. Если бы эта история была написана, она осветила бы нам развитие эпитета; пока хронология эпитета может послужить материалом будущего, более широкого обобщения. Польза такой хронологии стоит в прямой зависимости от богатства и разнообразия данных, находящихся в руках собирателя; я не могу похвалиться ни тем, ни другим и потому даю лишь наброски, ставлю вопросы и прошу дополнений[1].

Эпитет свойствен и поэзии, и прозаической речи; в первой он обычнее и рельефнее, отвечая поднятому тону речи. Гельги возвышается над другими витязями, как *благородный* ясень над терновником, – как *росою увлаженный* телец над стадом, впереди которого он бежит (Helgakv. Hundingsbana, II, 36[2]*); Сигурд сравнивается с *благородным* или *зеленым* пореем, *блестящим* (драгоценным) камнем, *высоконогим* оленем, *красным* золотом (Gudrunarkv. I, 18; II, 2[3]*). Вот общий тип эпитета.

Эпитет – одностороннее определение слова, либо подновляющее его нарицательное значение, либо усиливающее, подчеркивающее какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета. Первый род эпитетов можно бы назвать *тавтологическими*: красна девица, например, в сущности тождесловие, ибо и прилагательное и существительное выражают одну и ту же идею света, блеска, причем в их сопоставлении могло и не выражаться сознание их древнего содержательного тождества[4]*. См. еще: *солнце красное, жуто злато* (сербск.), *белый свет, грязи топучие* и др.

Второй отдел составляют эпитеты *пояснительные*: в основе какой-нибудь один признак, либо 1) считающийся существенным в предмете, либо 2) характеризующий его по отношению к практической цели и идеальному совершенству. По содержанию эти эпитеты распадаются на целый ряд групповых отличий; в них много переживаний, отразились те или другие народно-психические воззрения, элементы местной истории, разные степени сознательности и отвлечения и богатство аналогий, растущее со временем.

Говоря о существенном признаке предмета, как характерном для содержания пояснительного эпитета, мы должны иметь в виду относительность этой существенности.

Возьмем примеры из народной поэзии. Белизна лебеди, например, может быть названа ее существенным признаком, как и ὑγρὸν ὕδωρ (Od. IV, 458)[a], что нам казалось бы излишним; но старофранц. escut *bucler* (Ch. d. Rolant, v. 526)[b] характеризует щит не со стороны его крепости или формы, а по выпуклому, обыкновенно украшенному возвышению в средине; «руйно вино» сербской песни отзывается случайностью подбора (Гом <ер> αἴθοψ, реже μέλας, ἐρυθρὸς; ит. vino nero[c]), ее «честити цар», «бjели двори», «вода ладна», «ситна мрежа»; «ступистая лошадушка», «тихомерные беседушки» (Барсов, Причит.), «столы белодубовые», «ножки резвые», «муствушка сахарная» и т. п. наших былин указывают на желаемый идеал: коли царь, то честитый, стол белодубовый, стало быть, хороший, крепкий.

Отсюда пристрастие к эпитету «золотой»: у Асвинов колесница, и ось, и сиденье, и колеса, и вожжи – золотые, у Варуны золотой панцирь, у Индры громовые стрелы и жилище из золота[5*]; «Слово о Полку Игореве» говорит о «златом столе», златом седле и т. д.; в малорусских народных песнях являются золотые столы, ножи, челнок, весло, соха, серп и т. д.; в литовских: кольцо, шпоры, подковы, стремя, седло, ключи[2]. У древних германцев золото – принадлежность богов, серебро – героев; железо является лишь в позднейших произведениях англосаксонской и северной поэзии.

Мерилом подобного рода определений служит нередко бытовое или этнографическое предание, сохранившееся в переживаниях[6*]. Лучшим материалом для копейных древок считался ясень, оттуда ясневое копье гомеровских и старофранцузских поэм: δόρυ, ἔγχος μειλινον, lance fraisnine, espiez fresnin; рядом с ними, хотя и в менее частом употреблении, ἔγχεα ὀξυόεντα (буковые; или острые? редко у Гомера), baston pommerin, espiel de cornier, lance sapine[d]. В нашем эпосе копье мурзамецкое (ср. седелышко черкасское) указывает на исторические отношения, как и ста-

---

[a] Текучая вода (Одиссея. IV, 458) (*греч.*).

[b] Щит с шишкообразной выпуклостью в центре (Песнь о Роланде, стих 526) (*старофранц.*).

[c] Огненное, черное, красное (*греч.*); черное вино (*итал.*).

[d] Яблоковая палка, роговое копье, еловое копье (*старофранц.*).

рофранцузское arabi[a] при коне: то и другое было типом хорошего копья (сербск. вито konje), доброго коня (сербск. добар конье). Может быть, такими же отношениями объясняются «зеленые» щиты старофранцузского эпоса; наше зелено вино не идет в сравнение: вино и виноград смешивались, эпитет последнего перенесен был на первое, тем легче, чем менее знакомы были с лозой; зелено вино вызвало далее образ «синего» кувшина. Иное дело *зеленые пути* (groenir brautir, grkne straeta) северной и англосаксонской поэзии: дорог нет, путь идет *зеленым полем*; в болгарской поэзии эти пути, друмы – *белые*; в старофранцузском эпосе их эпитет anti = antique: *старые* римские дороги. Эпитет бросает свет на три культурные перспективы.

Цвет волос – этнический признак; как греческие, так и средневековые витязи волосаты, в гомеровских поэмах ахеяне зовутся «кудреглавыми» (κάρηκομόωντες), женщины ἠΰκομοι καλλιπλόκαμοι, прекраснокудрыми; волосы светло-русые: это любимый цвет у греков и римлян; все гомеровские герои белокуры, кроме Гектора. Реже черные волосы с синим отливом, κυάνεαι, у Гомера это цвет стали, шкуры дракона, кораблей, эпитет волос (Κυανοχαίτης = Посейдон); грозовой тучи; у Платона æυανοῦν отвечает темносинему, у Гезихия[7]* κυανόν – цвет неба. Это синкретическое представление черного, отливающего в синий цвет, лежит в эпитете киргизской эпики: черный стальной меч, старофр. acier brun[b], и в основе северного blár = нем. blau: blámadr[c] = эфиоп; в древнерусских текстах бесы изображаются эфиопами – синьцами; синь, как эпитет камня в болгарских песнях и галицкой колядке, относится сюда же, как, может быть, и marbre bloi в Chanson de Roland[d].

И в сербском (руса глава), и в русском эпосе излюбленный цвет волос русый; в средневековой поэзии Запада – золотистый: crin d'or; si cheveul resembloient d'or fin ou de leton; plus furent luisans d'une coupe dorée; leur cheveulx reluisoient comme penne de paon; plus jaunes que penne de paon[e]. Эта предилекция западных эстетиков настолько же этнического, насколько историко-культурного свойства, наследие, отчасти, римского вкуса; в других случаях предпочтение известных цветов, стало быть, и эпитетов, может возбудить вопрос: имеем ли мы дело с безучастным переживанием древнейших физиологических впечатлений или с этническим признаком? Известно, что красный и желтый цвет раньше других распознаются ребенком, и физиологи указывают тому причину; красный, желтый, оранжевый цвета – излюбленные цвета диких, оставшихся на степени детски наивного миросозерцания;

---

[a] Арабский (*старофранц.*).

[b] Темная сталь (*старофранц.*).

[c] Синий: синий человек (*древнеисланд.*).

[d] Синий мрамор (*старофранц.*).

[e] Золотые волосы; ее волосы походили на тонкое золото или на латунь; были более блестящими, чем золоченый кубок; их волосы блестели как павлиньи перья; более желтые, чем павлиньи перья (*старофранц.*).

мы не удивимся после этого, если и гомеровские поэмы обнаруживают любовь к красному, но когда Грант Аллен[8*] говорит о таком же предрасположении у английских поэтов вообще, вопрос о народных особенностях эстетических впечатлений возникает сам собою. Наш «дородный добрый молодец» и «парень красавец» (fétu frumos = formosus) румынской народной поэзии принадлежат двум различным обобщениям.

Две группы пояснительных эпитетов заслуживают особого внимания: *эпитет-метафора* и *синкретический*, сливающиеся для нас в одно целое, тогда как между ними лежит полоса развития: от безразличия впечатлений к их сознательной раздельности.

Эпитет-метафора (в широком аристотельском значении этого слова = троп) предполагает параллелизм впечатлений, их сравнение и логический вывод уравнения. *Черная тоска*, например, указывает a) на противоположение тьмы и света (дня и ночи) – и веселого и грустного настроения духа; b) на установление между ними параллели: света и веселья и т. д.; c) на обобщение эпитета световой категории в психологическое значение: черный, как признак печали. – Или – *мертвая тишина*, предполагающая ряд приравнений и обобщений: a) мертвец молчит; b) молчание – признак смерти; c) перенесение реального признака (молчание) на отвлечение: тишина.

Развитием эпитета-метафоры объясняются те случаи, когда, например: a) действие, совершающееся при известном объекте, в пределах одного представления, либо его сопровождающее, переносится на него как действие, ему свойственное, при большем или меньшем развитии олицетворения. Глухое окно, blindes Fenster[a] – это окно, в которое не видят, из которого не слышно; ср. франц. lanterne sourde[b]; лес глухой (Пушкин); vada caeca (Aen. I, 536)[c]. Ленау говорит о звучащем, звучном утре (der klingende Morgen), у Пушкина встречаем и «голодную волну», и «зиму седую», и «грех алчный». Сюда относится и «золотая Церера» и «бледный страх» (χλωρόν δεός, Il <Илиада>, VII, 479); βέλεα στονόεντα (Il, <Илиада> VIII, 159); αἱ δ'ἀποβαλοῦσαι θαλερόν ὑμμάτων ὕπνον. (Eur. Bacch. 691)[d]; pallida mors, Hor. Od. I, 4, 13; pallentes... morti, Virg. (Aen. VI, 275)[e] у Гомера и Эсхила, и «бледная зависть», франц. colère bleue, и caecus Amor[f], и «розовый стыд» Шекспира; ср. сербские: пиjана механа = корчма; оружье плашиво = страшное; лит. молодые

---

[a] Слепое [т.е. заколоченное] окно (*нем.*).

[b] Глухой [т.е. потайной] фонарь (*франц.*).

[c] Слепые [т.е. незаметные] отмели (Энеида. I, 536) (*лат.*).

[d] Стонущие стрелы; женщины, сбросившие с очей свежий сон. (Еврипид. Вакханки. 691) (*греч.*).

[e] Бледная смерть, Гораций, Оды, I, 4, 13; бледные... болезни, Вергилий (Энеида, VI, 275) (*лат.*).

[f] Синий [т.е. бешеный] гнев (*франц.*); слепой Амур (*лат.*).

дни; «мертвая белизна», «царство белой смерти» (Бальмонт, Мертвые корабли, «Почин» на 1896 г., стр. 371). – Либо b) эпитет, характеризующий предмет, прилагается и к его частям: так синий, caeruleus переносится от моря к каплям пота Аретузы (Ov. Met. V, 633: caeruleae cadunt toto de corpore guttae[a]); у нереид, обитательниц моря, волосы зеленые (цвет моря или морской травы?), а у Ленау (зеленая) тропа олицетворена: ей нечего поведать о былой любви, и она печально замкнула свои *зеленые уста*:

Der Pfad, der nichts der Liebe mehr zu künden,
Schloss trauernd seine grüne Lippen zu.

См. у Некрасова: зеленый шум, silenzio verde (Carducci)[b], у Гейне, Neuer Frühling, 15: Da grüsst der Mond herunter – Mit lichtem Liebesweh[c].

Другие эпитеты, по-видимому сходные с предыдущими, объясняются физиологическим синкретизмом и ассоциацией наших чувственных восприятии, в которой, при нашей привычке к аналитическому мышлению, мы обыкновенно не даем себе отчета, тогда как наш глаз поддерживается слухом, осязанием и т. п., и наоборот, и мы постоянно воспринимаем впечатления слитного характера, природа которого раскрывается нам случайно или при научном наблюдении. Так, впечатления света могут быть искусственно вызваны впечатлениями звука, слепой выражает ощущение солнечных лучей, говоря, что он его слышит; мы говорим о Klangfarbe, auditions colorées[d]. Эпитеты, которые я называю *синкретическими*, отвечают этой слитности чувственных восприятий, которые первобытный человек выражал нередко одними и теми же лингвистическими показателями; целый ряд индоевропейских корней отвечает понятию напряженного *движения*, *проникания* (стрелы) и одинаково – понятиям звука и света, горения (ср. нем. singen и sengen[e]), обобщаясь далее до выражения отвлеченных отношений: греч. ὀξὺς, лат. acer, церк.-ср. остр служат для обозначения и звуковых и световых впечатлений; нем. hell[f] прилагается и к звуку и к тону краски (ср. старофранц. le vis cler; clers fut li jors Monjoie escrient et haltement e cler. Ch. de Rol. v. 1159, 1002, 1974[g]). Мы говорим о ясном, то есть светлом солнце и о ясном, то есть стремительном, быстром соколе, не отдавая себе отчета в первичном значении эпитета во втором его употреблении: французское voix sombre,

[a] Овидий. Метаморфозы. V, 633: со всего тела падают лазурные капли (*лат.*).

[b] Зеленое молчание (Кардуччи) (*итал.*).

[c] Новая весна, 15: Луна кивает с вышины в светлой любовной тоске (*нем.*).

[d] Окраска звука [тембр]; (франц.) окрашенные звуки (*нем.*).

[e] Петь и опалить (*нем.*).

[f] Светлый (*нем.*).

[g] Ясное лицо; день был ясен, кричали «Монджой» громко и ясно (Песнь о Роланде, стих 1159, 1002, 1974) (*старофранц.*).

heller Ton[a], глухая ночь, острое слово, tacito... murmure (Ov., Metam., VI, 208)[b] нас не смущают, иначе действуют сочетания voix blanche, froid noir[c], вихорь черный (Пушк.), bleu sourd (Goncourt, Journal)[d], пестрая тревога (Пушк.), – и мы раздумываемся над своеобразностью таких сопоставлений в тех случаях, когда поэт разовьет их с необычною картинностью, как Гюго: Un bruit farouche, obscur, fait avec des ténèbres[e], либо Данте: Inf. <Ад> V, 28: io venni in luogo d'ogni luce muto: я пришел в место, *немотствовавшее* светом, то есть лишенное света. Ср. еще у Данте *молчание солнца* (dove'l sol tace. Inf., I, 60), per amica silentia lunae (Aen. II, 255)[f].

Если я позволил себе отнести к выражениям не метафоры, а синкретизма и следующие примеры, в которых впечатления света и звука сливаются с представлениями иного, не чувственного порядка, то потому лишь, что и это слияние произошло уже на почве языка, выразившего его одним комплексом звуков. В Ригведе смеется молния, смеется сквозь тучи Dyaus; в Илиаде «под пышным сиянием меди – окрест, смеялась земля» (γέλασσε δὲ πᾶσα περὶ χθὼν χαλχοῦ ὑπὸ στεροπῆς); Biese, Die Philosophie der Metaphorischen, 86: Da lächelt in dem Rig-veda (№ 4, 6) die aufleuchtende Sonne wie Freude zum Glücke; Schönen Antlizes ist sie zum Wohlwollen erwacht; und die Morgenröthe spielt schönes mit schönen Strahlen (№ 308, 10)[g]; у Вальтера фон дер Фогельвейде смеются цветы, как и у Данте (Par. <Рай> XXX, 65, 70); «прекрасное светило, побуждающее к любви (планета Венеры), заставляет улыбаться восток» (Purg. <Чистилище> I, 19–20). Если греч. γελάω – смеяться связано о корнем gal: быть светлым, блестеть, мы поймем синкретические основы эпитета[9]*. Или Данте говорит о Виргилии, что он от долгого молчания казался – хриплым или слабым (chi per lungo silenzio parea fioco[10]*). Стих этот вызывал много толкований: fioco по-итальянски значит, собственно, слабый, расслабленный; молчание – признак слабости, упадка сил; так понял это язык: гот. slawan – σιωπᾶν[h], сев. sljôr, старосакс. sleu: слабый, бессильный; сл. груз. корень кдм, оттуда кдома, кудома = умирать, но кдома = молчать (сообщение проф. Марра).

В основе такого рода двойственности нет метафоры, предполагающей известную степень сознательности, а безразличие или смешан-

---

[a] Темный голос (*франц.*); светлый [высокий] звук (*нем.*).

[b] Молчаливым шепотом (Овидий. Метаморфозы, VI 208) (*лат.*).

[c] Белый голос, черный холод (*франц.*).

[d] Глухая синева (Гонкуры, Дневник) (*франц.*).

[e] Пугливый, темный шум, сделанный из мрака (*франц.*).

[f] При дружественном молчании луны (Энеида. II, 255) (*лат.*).

[g] Бизе, Философия метафорического, 86: В Ригведе (№ 4, 6) «засиявшее солнце улыбается как радость от счастья; с прекрасным лицом оно проснулось для благости; и утренняя заря играет что-то прекрасное своими прекрасными лучами» (*нем.*).

[h] Молчать (*готск.*) – молчать (*греч.*).

ность определений, свойственная нашим чувственным восприятиям и, вероятно, более сильная в пору их закрепления формулами языка.

История эпитета, к которой и перехожу, укажет, как и под какими влияниями совершалась эволюция его содержания.

В связи с его назначением: отметить в предмете черту, казавшуюся для него *характерной*, существенной, показательной, стоит, по-видимому, его постоянство при известных словах. Греческий, славянский и средневековый европейский эпос представляют обильные примеры. У Гомера море темное (ἰοειδὴς, ιοδνεφὴς, οἴνοψ) или серое (πολιός), снег холодный (ψυχρή), немочь злая (κακὴ, στυγερὴ ἀργαλέη), вино темное, красное, небо звездное, медное. Ср. *сербск.* вита jела (то есть стройная), вито, боjно копльe, соко сиви (русск. ясный, сивый), бритка сабльe (русск. острая), грозне сузе (русск. горючие, лит. горькие), био дан, сухо, жуто, жено злато (русск. красное; старонем. rotez gold), синьe, слано море (русск. сине море; старофр. salée[a]), живи огань, равно полье, прна землья (русск. мать сыра земля, лит. черная), вjерна льубо, огриjано-жарко, сjаjно сунце, перени щит; брз, добар конь; красан (полье, чедо двор, приjателя), уста медана (русск. сахарные), змиjа льута (русск. id.), тихiй Дунав (лит.: глубокий), гусле jаворове (русск. яровчатые); *болг.*: бойно копье, бързъ, вранъ конь, вита елха, добаръ юнакъ, ситни звезды (русск. частые), дробень бисеръ и др.; *русск.* поле чистое, ветры буйные, буйная головушка, пески сыпучие, леса дремучие, лес стоячий, камешки катучие, сабля острая, калена стрела, тугой лук, крутые бедра, касата ластушка, сизый орел, серый волк, ясный сокол, ретиво сердце, палаты белокаменные, окошечко косящатое, высок терем (ср. лит.: высокая клеть, aukstas svirnelis); в *малорусских* думах: ветры буйны, степи широки, туманы (голубь, кинь, орел, зозуля) сизы, волк серый, байраки зелены, ничка (хмары, лес, луг) темная, свит вольный и т. д. В северном эпосе и сагах: земля, пути (stigar, brautar) зеленые, лес темный, волны холодные, море синее, темно-синее (но и зеленое, серое, красное). Цветовые эпитеты обнаруживают в старогерманской поэзии склонность пристраиваться постоянно, тогда как другие свободнее.

Как объяснить это постоянство в связи с хронологией стиля? Обыкновенно его вменяют глубокой древности, видят в нем принадлежность эпики, эпического миросозерцания вообще. Едва ли это так. Об эпитете можно сказать то же, что о воображаемом постоянстве обряда, церемонии, этикета, которое Спенсер считает особенностью первобытного общества, так называемого обрядового правительства: постоянстве, разлагающемся со временем и уступающем разнообразию. Но «обрядовые правительства» – уже продукт эволюции, за их постоянством лежат тысячелетия выработки и отбора. Так и с эпитетом:

[a] Соленое (*старофранц.*).

по существу он так же односторонен, как и слово, явившееся показателем предмета, обобщив одно какое-нибудь вызванное им впечатление, как существенное, но не исключающее другие подобные определения. При деве – блестящей возможен был, например, не один, а несколько эпитетов, разнообразно дополняющих основное значение слова; выход из этого разнообразия к постоянству принадлежит уже позднейшему подбору на почве усиливавшейся поэтической традиции, песенного шаблона, школы: иные эпитеты понравились по той же причине, по которой пошла в ход и перепевы та или другая песня, а с нею и ее образы и словарь, по которой, например, инд. Агни выдвинулось из других обозначений огня к обозначению божества (Ср. φαέθων[a], в начале эпитет Гелиоса, перешло в обозначение отдельного лица, сына Гелиоса). Что в подобном подборе, отвечающем подбору народно-поэтических символов, участвовало и историческое предание, примеры тому мы видели («копье мурзамецкое») и т. д. Очень может быть, что в пору древнейшего песенного развития, которую мы отличаем названием лирико-эпического или синкретического, это постоянство еще не установилось, лишь позднее оно стало признаком того типически-условного – и сословного миросозерцания и стиля (отразившегося и в условных типах красоты, героизма и т. д.), который мы считаем, несколько односторонне, характерным для эпоса и народной поэзии.

И здесь представляются отличия: народные или исторические – это может разъяснить только частичное исследование, распространенное и на эпические или эпико-лирические песни народов, стоящих на низшей степени культуры. Мне сдается, что у них мы не найдем того обилия повторяющихся эпитетов, каким отличается, например, русский и сербский эпос; что последнее явление, как и повторение стихов и целых групп стихов, и богатство общих мест не что иное, как мнемонический прием эпики, уже не творящейся, а повторяющейся, или воспевающей и новое, но в старых формах. Так поют киргизские певцы: их творчество – в комбинации готовых песенных формул; так пели скоморохи и шпильманы, о чем мне придется говорить в моих «Южнорусских былинах»[11]*.

Это может возбудить вопросы хронологии. Если, например, в гомеровских поэмах эпитеты обнаруживают большее постоянство, чем во французских chansons de geste, то не потому ли, что за первыми стояли песни архаического, формально отстоявшегося стиля, тогда как авторы последних встретились с более свежим песенным преданием лирико-эпического характера, еще не распетым до преобладания шаблона.

Я далек от мысли построить хронологию эпического изложения на эпитете, но полагаю, что взгляд на его постоянство, как на признак переживания, не вменится мне в ересь.

Понимал ли и понимает ли народный певец этот незыблемый эпитет, как нечто яркое, всякий раз освещающее образ, или повторял его,

---

[a] Фаэтон – блестящий, сверкающий (*греч.*).

как старину, и деянье? Быть может, мы не вправе отделять в этом вопросе народную поэзию от всем знакомого явления на почве поэзии личной. От провансальской лирики до довольно банальных цветовых эпитетов Гюго известные определения повторяются при известных словах, если только не перечит тому общее положение или колорит картины. Это дело школы, бессознательно орудующей памяти; примеры у всех налицо: к иным зеленым лугам и синим небесам не относился сознательно и сам поэт, не относимся и мы; эпитет потерял свою конкретность и только обременяет слово.

Все дальнейшее развитие эпитета будет состоять в разложении этой типичности индивидуализмом.

В истории этого развития отметим несколько моментов.

К одним из них принадлежит *забвение* реального смысла эпитета с его следствиями: безразличным употреблением одного эпитета вместо другого, когда, например, французский трувер не стесняется кличками arabi, aragon, gascon[a] для одного и того же коня либо бессознательным употреблением в тех случаях и положениях, которые его не только не вызывают, но и отрицают. Мы могли бы назвать это явление *окаменением*; в русском, греческом и старофранцузском эпосах оно вырастает за пределы собственно эпитета, когда оценка явлений известного порядка переносится на явления другого, враждебного или противоположного, когда, например, царя Калина обзывают собакою не только враги, но и его собственный посол в речи, которую он держит к князю Владимиру, как Елена зовет себя κυνῶπις (Il., III, 180, Od. IV, 145)[b], когда в песне о Роланде клик Карлова войска: Monjoie усвоен и сарацинами и т. п. Во французском эпосе этому отвечает окаменение исторического типа. У Карла Великого целая легенда, обнимающая его юность и старость, когда он стал le viel roi asoté[c], но один тип его особенно приглянулся, тип зрелого мужа, с проседью, a la barbe fleurie[d]; не исключая другие, этот эпитет при нем устойчивее, не всегда в уровне с положением.

Приведем несколько соответствующих примеров из области эпитета. Ходячее определение руки – *белая*; сербская песня употребляет его, говоря и о руке арапа. В староанглийских балладах выражение *моя* (или его) *верная любовь* (my-his own true love) безразлично возвращается, идет ли дело о верной или неверной любви. Liebe lange Nacht[e] – ходячий эпитет; в немецкой песне он вложен в уста молодой жене, желающей, чтобы ночь прошла скорее, потому что ей противен старый муж:

---

[a] Арабский, арагонский, гасконский (*старофранц.*).

[b] Бесстыжая (Илиада, III, 180; Одиссея, IV, 145) (*греч.*).

[c] Старый, поглупевший король (*старофранц.*).

[d] С седой бородой (*старофранц.*).

[e] Милая долгая ночь (*нем.*).

Ei, ist es Tag, oder will es schier her tagen,
Oder will die liebe lange Nacht
Nimmermehr kein End nicht haben?[a]

Ср. в сербских песнях: od зла миле мајке твоје; *крива мила* majka; немила драга и др.; проклятая темница (*тавница клета*) в устах палача, вызывающего узника на казнь; в русской народной песне:

Ты не жги свечу *сальную*,
Свечу сальную, *воску ярого.*

Если в Il. <Илиаде> XXII, 154–155, троянские жены и дочери *моют блестящие одежды* (ἕίματα σιγαλοέντα), то здесь, может быть, и нет противоречия, если σιγαλοέντα = разноцветные, расшивные (ср. П., X, 258: κυνέην-Ταυρειήν, XVIII, 319: ἐλαφηβόλος[b], об охотнике на льва), хотя подобное же contradictio in adjecto, без возможности иного объяснения, встречается, например, и в болгарской песне, где *острая* сабля должна быть *наострена* (Да наостра моіа остра сабльа)[3]; но когда Эрифила предает своего милого мужа (Od. <Одиссея> XI, 327), а в Il. XV, 377 (=Od. IX, 527) Нестор (в Од. Полифем) среди бела дня воздымает руки к звездному небу (ἀστερόεντα)[4], то, очевидно, эпитет застыл до бессознательности и употребляется по привычке, как «быстрый» при кораблях, «быстроногий» при Ахилле, когда одни стоят у берега, другой плачется у матери: эпитет считается не с временным положением, а с существенным признаком, свойством лица или предмета, как бы подчеркивая противоречие; мы сказали бы: быстрые – а стоят. – Дальнейшим развитием такого употребления объясняется, что в болгарских: сивъ соколъ, белъ голжбь, синьо седло, вранъ конь, руйно вино эпитеты не ощущаются более как цветовые, и прилагательное и существительное сплылись в значение нарицательного, вызывающего новое определение, иногда подновляющее прежнее, порой в противоречии с ним: ср. руйно вино червено, чрна врана коня, но *сивъ бньлъ* соколъ, *сиви бньли* голжби, *синъо седло алено.*

В иных случаях можно колебаться, идет ли дело об окаменении или об обобщении эпитета, о чем речь далее. «Малый», «маленький» может не вызывать точной идеи величины, а являться с значением ласкательного, чего-то своего, дорогого; в таком случае в следующей английской балладе нет противоречий: смуглая девушка вынимает *маленький ножик*, был он железный, *длинный* и острый, – и закалывает им Эдлинору. Зато смешением, напоминающим нечто новое, манеру декадентов, отзывается у Pedo Albinovanus[12*] «руки, белее пурпурного снега» (bracchia purpurea candidiora nive). Розовый снег – это уже искусствен-

[a] «Ах, день ли это, или только наступает утро, или милая долгая ночь никогда не кончится?» (*нем.*).

[b] Шапку [буквально: собачью]... из воловьей шкуры; разящий оленей (*греч.*).

ная контаминация образов, раздельно знакомых и народной речи (кровь с молоком), и Парсивалю, раздумывавшемуся о красоте своей милой при виде павших на снег капель крови, как в киргизский певец говорит о лице девушки, что оно краснее обагренного кровью снега. Ср. *бнлъ червенъ триендафилъ* болгарских песен.

Другое явление, которое мы отметим в истории эпитета, это его развитие, *внутреннее* и *внешнее*. Первое касается *обобщения* реального определения, что дает возможность объединить им целый ряд предметов. Я имею в виду не процесс, обычный в истории языка, которым, например, старофранцузск. chétif (=captivus)[a] перешел к своему современному значению, греч. πολύχορδος = многострунный обобщился, как полнозвучный, и прилагается к флейте и пению соловья. Мои примеры касаются поэтического и народно-поэтического словоупотребления. Белый день, лебедь белая – реальны, но понятие света как чего-то желанного обобщилось: в сербской народной поэзии все предметы, достойные хвалы, чести, уважения, любви – белые; ср. в русских и малорусских песнях: белый царь, білий молодець, бьел сын, біла дівка, білое дитя, белая моя соседушка, болг. бьли сватове, бьли карагрошове (то есть черные гроши) – под влиянием ли белых «пари» или в обобщенном значении, в котором участвует и литовское battas[b], являющееся в свою очередь в состоянии окаменения в песне, где большие мосты наложены из «белых братцев»; ср. латыш, белая (милая) матушка, доченька, сестрицы, деверья белые братцы – и белые, то есть счастливые дни. Белый здесь, очевидно, обобщен: реальное, физиологическое впечатление света и цвета служит выражением вызываемого им психического ощущения и в этом смысле переносится на предметы, не подлежащие чувственной оценке. На такой метафоре основана отчасти *символика цветов*; я разумею символику народную. В северной литературе, например, зеленый цвет был цветом надежды и радости (groenleikr: splendor[c]) в противоположность серому, означавшему злобу; черный вызывал такие же отрицательные впечатления, рыжий был знаком коварства. Характер обобщения зависел от эстетических и других причин, иногда неуловимых: почему, например, у чувашей черный часто означает: хороший, честный? – *Золотые* маслина, лавр, χρύσεαι παῖδες εὐβούλου Θέμιτος[d], золотые Ника, музы, нереиды у Пиндара, золотые паликары новогреческой песни, очевидно, относятся не к цвету или материальному качеству предметов, а выражают вообще идею ценности, как и goldne Mädchen, goldne Täler[e] немецких песен; может быть, так следует понять и иные из эпитетов Ригведы, там, где дело идет не о поделках из золота, а о золотых руках и бороде (ср. в малорусск. пес-

---

[a] Жалкий, дурной (=*лат.* пленный) (*старофранц.*).

[b] Белый (*лит.*).

[c] Зеленый цвет (*древнеисланд.*): великолепие (*англ.*).

[d] Золотые дочери мудрой Фемиды (*греч.*).

[e] Золотые девушки, золотые долины (*нем.*).

нях золотые волосы, грива), о золотых путях, о «золотых, звучных песнях», посещающих Агни.

К числу распространенных принадлежит обобщение *зеленого*[5] цвета в смысле свежего, юного, сильного, ясного: viridis senectus (Verg.), sonus... viridior vegetiorque (Gell.)[a]; средне-верхненемец. min herze daz wirt grüene, min grüeniu freude ist val (Parz. 330, 20, Lachm.)[b]; grüenes Fleisch, grüene Fische: сырое мясо, непосоленные рыбы; Grün ist des Lebens goldner Baum (Goethe)[c]; у Пушкина наоборот: *мертвая* зелень. Если в сербской поэзии зеленый является эпитетом коня, сокола, меча, реки, озера, то, очевидно, не под влиянием этимологии (зелен и желт, золото), а по указанному обобщению понятия, что не исключает в иных случаях (коњ зеленко сербск., сив-зеленъ болгарск.) оттенок цветового порядка, как в отмеченном нами выше употреблении ӕυάνεος, blar. Наоборот: Гёте говорит о серых слезах:

Vermagert bleich sind meine Wangen
Und meine Herzensthränen grau
(Divan, Nachklang[6 d].)

Этих серых слез и золотых полян не изобразить в живописи: эпитеты суггестивны в смысле тона, яркости ощущения, нематериальной качественности предмета. Греческие боги не всегда так писались, как описывались; розоперстая Эос принадлежит поэзии, не живописи, как шекспировский образ занимающегося утра, шествующего в рыжебуром плаще по восточным покрытым росою холмам (Haml. <Гамлет> I, 1).

Внешнее развитие эпитета, например, в старофранцузском и греческом эпосе, очевидно, не принадлежит доисторической, лирико-эпической череде, а стоит по сю сторону «постоянства»: постоянные эпитеты сгладились, не вызывают более образного впечатления и не удовлетворяют его требованиям; в их границах творятся новые, эпитеты *накопляются*, определения разнообразятся *описаниями*, заимствованными из материала саги или легенды. Говоря о накоплении эпитетов, я разумею не те случаи, когда при одном слове стоит несколько определений, дополняющих друг друга (ср. русский удалый добрый молодец, перелетные серые малые уточки, болгарск., мила стара майка и т. д.), а накопление эпитетов однозначащих или близких по значению, когда, например, в греческом эпосе о муже говорится: ἠΰς τε μεγάς τε; о Пенелопе: ἄσιτος, ἄπαστος ἐδητύος (Od. IV, 788), ἄϊστος ἄπυσ-

---

[a] Зеленая [свежая] старость (Вергилий), звук... более зеленый [более свежий] и крепкий (Геллий) (*лат.*).

[b] Мое сердце зеленеет, моя зеленая радость поблекла; зеленое мясо, зеленые рыбы (Парцифаль 330, 20) (*средневерхненем.*).

[c] «Зелено золотое древо жизни» (Гёте <«Фауст». I, Мефистофель – Студенту>) (*нем.*).

τος[a]; ср. русск.: сыт – питанен (ἕν διὰ δυοῖν[b]). Сюда относятся парные эпитеты старофранцузского и немецкого эпосов: baus et jolis, baus et envoisié, corageux et hardi, dolent et mas, fins et loiaus, sos et fous; bataille merveilleuse et pesant (или grant); bel et cher, isnel et legiers; doucement et soeif, curant et aati (о коне)[c]; mâri und mahtig, bald endi strang, thimm endi thiustri; stark und viel küene, küen unde guot, küene unde balt, edel unde küene[d]; малор. чудный пречудный, болгарск., ситни дребни пилци, силенъ буенъ ветръ. – Если я отнес эти эпитеты-дублеты к развитию и разложению постоянного эпитета, то потому лишь, что на почве писанного эпоса, немецкого и французского, они нередко являются в качестве cheville[e], вызванной требованием стиха. Но, быть может, подобные дублеты – древние, простейшее выражение плеоназма: накопление должно было поднять тон, подчеркнуть настроение; ср. гом <еровское> хитроумный, стародревний наших причитаний; Ай-же ты ведь старыя старик (Вольга и Микула); черным черно (был.) то же, что bataille merveilleuse (вм. merveilleusement) et pesant[f]. Так, многорукие истуканы индусов и многоочитый Аргус выражали понятие силы, могущества, бдительности[7].

Отметим, вне эпитета, подобные ли парные формулы эпоса: ψάμαθός τε κόνις τε, οὐ δέμας οὐδὲ φυήν; ἔπος φάτο φώνησεν τε, ἔπος τ'ἔφατ' ἔν τ'ὀνομάζεν[g] (при чем могли еще ощущаться и оттенки значения. Ср. Gerber, Die Sprache als Kunst, I, p. 324; βῆ δ ἴμεν, βὰν δ ἰέναι[h]) Ib. I, 445: ὕβριν ὑδρίζεις[i], diorum vitam vivere[j]; ahd. wiçsan were[k]; 451: ἑκόντες οὐκ ἄκοντες; γνωτὰ κ οὐκ ἄγνωτα; ῥητὰ κοὐκ ἄρρητα[l] ср. ib. 453, был. биться-ратиться, старофр. ost ostesir, μαχὴν μάχὲσθαι; ст. франц. chieux que tu

[a] Доблестный и великий; не евшая, не отведавшая пищи; невидимый, неведомый (*греч.*).

[b] «Одно [выраженное] дважды» [название риторической фигуры] (*греч.*).

[c] Бодрый и радостный, бурный и веселый, храбрый и смелый, печальный и унылый, истинный и верный, глупый и безумный; битва удивительная и тяжкая (большая); хороший и дорогой, быстрый и легкий, тихо и мягко, стремительный и проворный (*старофранц.*).

[d] Славный и могучий, смелый и сильный, темный и мрачный; сильный и очень смелый, смелый и добрый, смелый и храбрый, благородный и смелый (*нем.*).

[e] Лишнее слово [«затычка»] (*франц.*).

[f] Битва удивительная (вм. удивительно) тяжкая (*старофранц.*).

[g] Песок и пыль, ни фигурой ни станом; слово сказал и промолвил, слово сказал и назвал по имени (*греч.*).

[h] Пошел, чтоб итти; пошли, чтоб итти (*греч.*).

[i] Оскорбляешь оскорблением (*греч.*).

[j] Жить жизнью богов (*лат.*).

[k] Дело делать (*древненем.*).

[l] Добровольно, не против воли; знакомое и небезызвестное; сказанное и несказанное (*греч.*).

fais *pâlir et taindre* (Adam de la Halle[a]. У Jeanroy, Trois dits d'amour du XIII siècle, Romania, 85, стр. 50, стих 29, ср. Mätzner, Altfranz. Lieder, p. 164), провещиться-проязычиться; (о реке Смородине) Широким ты не широкая, Глубоким ты не глубокая; Широким широкая, А глубоким глубокая; пир-беседа; за беду стало; за великое горе показалося; млрс. думы: плаче-рыдае, грае-выгравае, тяжко-важко; старосакс. hugi endi herta, êgan endi erbi[b] и др. Насколько это явление связано с явлением синтаксического параллелизма, отмеченного в изложении старогерманского, французского, славянского и финского эпосов, – этого вопроса я здесь не коснусь.

Позднему времени отвечают *сложные* эпитеты, сокращенные из определений (болгарск. кравицы бълобозки, коньовци лъвогривки и др.) и сравнений, как у Гомера (волоокая, розоперстая), в Ригведе («сильный – как – бык» и др.), немецк. blitzschnell[c] (ср. у Гейне, Nordsee, 1-er Cyclus, Abenddämmerung: ein wiegenliedheimliches Singen[d]; Die Nacht am Strande: ветер рассказывает Riesenmärchen, todschlaglaunig; Runensprüche... dunkeltrotzig[e]), – и *описательные определения* французского эпоса, например для *храброго* витязя: en lui a chevalier molisme bon, vaillant chevalier, miudre de li fu adonc trové; où tant de noblesse a; le plus biaus bacelers qui soit en paienime n'en la crestienté[f] и т. д. Бог вседержитель, господь всемогущий и т. д. – эти выражения развились в целую фразеологию: эпитет забыт за описанием, внушенным данными евангелия и церковными представлениями о божестве, но личный элемент сдерживается не ими одними, а и пределами древнего эпитета. Ср. следующие старофранцузские определения при боге и Христе: Damnes Deus (Dominus Deus), le magne rei de Trinitat; nostre pere; biaus dous Dieu, bias sire Diex; Deu le grant, le bel, Dex saint vertu nommé, la grant vertu souvraine, sainte vraie paterne; qui maint là sus, qui maint en Bellient, au firmament, en Orient, qui haut siet et loing voit; Deu le roi, le roi auçor; vrai père poesteis, donneres de joie, li vrai guerredonnere, le roi du firmament, del tron, qui au ciel, el mont fait vertu, qui fait par toutes terres miracles et vertu, croistre jardins et blez et reverdir le fus; qui del limon fist Eve, Adan en ot formé, qui fist ciel et rousée, qui fist nuit et jour; biau pères reiemant; le bon qui non mentid; qui le mont doit sauver, qui maint âme a sauvé, qui sauva

[a] Войско воевать (*старофранц.*), сражаться в сраженьи (*греч.*); тех, кого ты заставляешь бледнеть и меняться в лице (Адам де ла Алль) (*старофранц.*).

[b] Мысль и сердце; владение и наследие (*старосакс.*).

[c] Быстро как молния (*нем.*).

[d] Северное море, 1-я часть, Сумерки: пение таинственное как колыбельная песня (*нем.*).

[e] Ночь на берегу: ...сказки о великанах, жадных до убийств; рунические речения ... мрачноупрямые (*нем.*).

[f] Он очень хороший рыцарь, доблестный рыцарь, лучшего, чем он, никогда не бывало; в котором столько благородства; самый красивый из молодых рыцарей среди язычников и христиан (*старофранц.*).

Daniel; le roi justicier, droiturier, qui les pechiés pardone; â cui m'âme s'atent, cui j'ai m'âme voée, où nous sommes créant; cel signor que l'on doit aorer; qui pardonne péchies, qui de le mort nous vaut tous racater; c'on pourtrait en painture; qui de vierge fu nés; qui est sans fin[a] и т. д.

Так разнообразятся эпитеты и определения при Франции (douce France, le bon païs proisié, la garnie, la loée, la jollie, la bâle[b] и др.), императоре (frans, loieuz[c]), Карле Великом; le fiz Pépin, le roi, li frans, li nobiles, nostre avoé, nostre enpereres d'Ais; qui dolce (tote) France tient, à l'aduré coraige, au cuer franc, droiturier, le ber, le fier, a le cuer fier, à la fiere vertu; le guerrier, qui tant fait a proisier, qui tant fu redotés; le viel chenu, le flouris; à la barbe canue, florie, grifaigne, meslée, à la chière membrée[d] и т. д.

Накопление эпитетов и их развитие определениями я объясняю себе наступлением личной череды эпического творчества. Иные из эпитетов Карла принадлежат к древним и постоянным при витязе, герое (li ber, li frans и др.); emperère, le viel, à la barbe canue[e] характеризуют точнее; описания развивают это впечатление, обращаясь нередко в общие места, дополняющие недочеты стиха. В средине развития, между постоянным, так сказать, видовым эпитетом и наплывом описаний, стоит выделение личного, характеризующего историческую особь, вошед-

---

[a] Господь Бог (*лат.* Господь Бог), великий царь троицы; наш отец, милый добрый отец, милый господь бог; бог великий, прекрасный, бог прозванный святою добродетелью, великая всемогущая добродетель, святой истинный потир, который пребывает вверху, пребывает в Вифлееме, на небе, на востоке, который восседает высоко и видит далеко; царь бог, царь всевышней; истинный могучий отец; податель радости, истинный воздатель, царь небесный, престола, который на небе, в мире творит добродетель, который во всех землях творит чудеса и добродетели, заставляет расти цветы и хлеба и снова зацветать деревья; который из глины создал Еву и Адама, который создал небо и росу, который создал ночь и день; милый истинный отец; добрый, никогда не лгавший; который должен спасти мир, который спас множество душ, который спас Даниила; царь правосудный, праведный, прощающий грехи, к которому стремится моя душа, коему я посвятил свою душу, в которого мы верим; владыка, которому мы должны поклоняться; который принял грех, который захотел нас всех искупить от смерти; которого изображают на картинах; который родился от девы, который бесконечен и т. д. (*старофранц.*).

[b] Франция, добрая почитаемая страна, украшенная, достохвальная, веселая, прекрасная (*старофранц.*).

[c] Благородный, верный (*старофранц.*).

[d] Сын Пепина, король, благородный, знатный, наш защитник, наш император из Аахена; который владеет милой (всей) Францией, со стойким духом, с благородным сердцем, правосудный, крепкий, могучий, с могучим сердцем, с могучей доблестью; воин, который столь заслужил похвалу, которого так боялись; седой старец, седовласый; с белой бородой, седой, посеребренной, с представительным лицом (*старофранц.*).

[e] Могучий, благородный; император, старец, с седой бородой (*старофранц.*).

шую в оборот народно-поэтической памяти: Карл à la barbe fleurie[a] не совсем то, что «ласковый» Владимир-князь, в последнем есть элемент желаемости, идеальных требований от царя, как в сербском – честитый; в первом – остаток портрета. Таким же образом отлагались в предании, при разнообразных условиях подбора, образы гомеровских героев, Илья оказался навсегда старым, как и Вейнемейнен, Ильмаринен молодым, как наш Добрыня и т. п.

Представим себе, что одна из описательных формул, на которые разложился эпитет, показалась характерной, приглянулась и вошла в частое употребление, – и мы объясним себе некоторые явления гомерической речи и северного поэтического языка. У Гомера корабли сравниваются с морскими конями, ἁλὸς ἵπποι (Il. IV, 708 след.), веялка или лопата для веяния хлеба зовется истребительницей ости, ἀθηρηλοιγός, (Od. XI, 128 = XXIII, 275); греческие определения для царя: пастырь народов, богорожденный, кормчий и т. д.; у Эсхила корабли: колесницы мореходов, плавающие по морю с полотняными крыльями; улитка – носительница дома; полип – бескостный (Гезиод); плащ: защита – от холодного ветра (Пиндар). – Сюда относится простейшая группа так называемых северных kenningar; разница та, что северная поэзия последовательно разработала то, что в греческой осталось частным явлением, и разработала как средство риторики: определение или аппозиция[13*] выделена как самостоятельный показатель лица или предмета, к которому она относилась, а лицо и предмет умалчиваются. О буре, например, говорили, как о «ломающей ветви»; это определение («ветви-ломающая», ср. у Лукреция: silvifraga flabra) и становится вместо «бури»; или король, конунг щедр, щедрость выражалась тем, что он раздавал, ломая их, запястья, служившие на Севере выражением денежной ценности; коли он того не делал, он оказывался не щедрым, не ломающим запястья. Так явился ряд выражений – эпитетов, возведенных к значению нарицательных: baugabroti – ломающий запястья (ср. англосакс. beaggiefa: раздающий их), baugskyndir, baugskati – и baughati: ненавидящий запястья, то есть золото; во всех случаях в значении короля. Таким же образом создались эпитеты-образы: кубок ветров = небо, путь чаек = море, путь ланей = горы и т. д.; ср. выражения для щита в англос. поэзии: gûdbord, headolind, oferholt, hilderand, sodrand, banhelm[b] (Bode, Die kenningar in der angelsächsichen Dichtung, 1886, стр. 54 след.). Их обилие и чрезмерное сочетание затрудняет чтение скальдов, это сторона искусственности[13*]; в основе эпитет-образ принадлежит естественному развитию народно-эпического стиля; сравнение с параллелями греческими и описательным приемом французского эпоса подтверждает общие отношения народно-поэтической эволюции к инициативе личного поэта или поэтической школы.

---

[a] С седой бородой (*старофранц.*).

[b] Боевой щит, боевая липа, покрывающее дерево, боевой щит (*англосакс.*).

Одностороннее определение эпитета не всегда выражалось в форме прилагательного или соответствующего существительного; вместо того, чтобы сказать: это совершил такой-то сильный воитель, можно было выразиться: сила, мощь воителя; мощь = мышцы, тело; то и другое обобщалось в определении самого героя. Ср. употребление греческ. эпоса: βίη ἴς, μένος, σθένος[a], старофранцуз. corps, cors, char[b]: βίη Ἡρακλῆος или Ἡρακληείη (Il. 5, 638; Hes. Theog. 333): сила Геракла или Гераклова = сильный Геракл; κρατερὴ ἴς Ὀδυσῆος (Il. 23, 720), ἱερὴ ἴς Τηλεμάχοιο (Od. 16, 476 след.)[c]; mais ne cuideie à vo gent *cors* par1er = с вами; Il meïsmes ses cors est maintenant montez; cors Deu; cor saint Espir, le cors Rollant (Ch. de Rol. v. 613); De Mahomet les vertuz e le cors (ib., v. 3233); La char du bon roys ont forment regretée, то есть короля; Aliscans: qui par son cors a XV rois matiz[d]. Ср. sîn lîp (Сигфрида) der ist so küene[e] (Нибелунги) и в том же значении малорусские: «Головонька же моя бідная», «голова моя казацькая! Бувала ты у землях у турецких, у вірах бусурманьских», и т. д. (Иларион, Слово о ветхом и новом завете: въстани, о честьная главо). Ср. сербск. моја драга, мое *име* драго; новогреческ. εἰς τοῦ λόγου σου = тот и т. д. Это не отвлечение, а pars pro toto[f] эпитет, заступивший место нарицательного, как в старосеверном кеннинге: разделитель запястий. Сербск. выражения: *сила* и сватови, *кита* и сватови вместо сильни, кићени сватове, *чуда* и јунаке вместо чудни јунâке свидетельствуют уже о другом психическом акте; сила, чудо указывают на обобщение и на другую череду развития[8].

Перенесите этот прием на другую почву, и вы придете к римским отвлечениям: Virtus, Victoria[g], и целой веренице иносказательных образов, унаследованных средневековым и более поздним европейским аллегоризмом. Еще несколько шагов далее, и мы еще в XVII веке, но уже на стезях новой поэтики, которая подскажет нам нечто подобное гомеровскому βίη[h], но с другим личным оттенком и другим пониманием. «Сила Геркулеса» – это просто мышцы, крепость мышц; Maynard во 2-й оде к Ришелье говорит не о beauté des jaunes moissons, а о la *jaune beauté* des moissons[15*]. Что его поразило прежде всего, это не

---

[a] Сила (*греч.*).

[b] Тело, плоть (*старофранц.*).

[c] Могучая сила Одиссея (Илиада. XXIII, 720), священная сила Телемаха (Одиссея. XVI, 476) (*греч.*).

[d] Больше не думал говорить с вашим прекрасным телом [с вами]; он поднял свое тело [себя]; тело божие, тело св. духа; тело Роланда [Песнь о Роланде. Стих 613]; мощь и тело Магомета (там же, стих 3233); о плоти доброго короля [о короле] очень сожалели; который своим телом [сам] убил 15 королей (*старофранц.*).

[e] Его тело так отважно [он отважен] (*средневерхненем.*).

[f] «Часть вместо целого» [риторическая фигура] (*лат.*).

[g] Добродетель, Победа (*лат.*).

[h] Сила (*греч.*).

реальный вид золотой *жатвы*, а именно *красота*, она все застилает, на нее-то и перенесен реальный эпитет: желтый, золотой. Это как бы переживание древнего поэтического или риторического приема на почве личного аффекта. Ср. киhу, силу сербск. песни и такие же образы у Золя и Додэ; *la gaieté blonde* (Zola, Le rѐve); *l'éternité voyageuse* de la mer (Daudet, Contes du lundi: La moisson au bord de la mer), *le calme opulent* qui vient de l'ordre de choses (ib. La partie de billard) и др.; la *jeunesse* du jour erre en lueurs diffuses, en haleines attendrissantes (Bourget, Daniel Valgrave)[a], сл. Plaut, Curc., II, 3: o mea *opportunitas*, Curculio exoplate, salve[b]. Shaksp. Troilus and Cr., V, 1: Well said, *Adversity*[16*] (= Терент); id., Coriol, II, 1: My gracious *silence* hail![c] (Кориолан к жене); id. What you will I, 5: Farewell, fair *cruelty*![d]

Сила Геркулеса – это пластический эпитет в форме существительного; Virtus[e] – рассудочное отвлечение, одетое в образ; красота и веселье и вечность – обобщения основного впечатления объекта, как бы устраняющие его формы, чтобы подчеркнуть общий тон ощущения.

Синкретические и метафорические эпитеты новейшей поэзии дают повод говорить о таком же переживании, которым можно измерить историческое развитие мысли в сходных формах словесного творчества. Когда в былое время создавались эпитеты: ясен сокол и ясен месяц, их тождество исходило не из сознательного поэтического *искания* соответствия между чувственными впечатлениями, между человеком и природой, а из физиологической неразборчивости нашей, тем более первобытной психики. С тех пор мы научились наслаждаться раздельно и раздельно понимать окружающие нас явления, не смешиваем, так нам кажется, явлений звука и света, но идея целого, цепь таинственных соответствий, окружающих и определяющих наше «я», полонит и опутывает нас более прежнего, и мы вторим за Бодлером: Les parfums, les couleurs et les sons se répondent[17*]. Язык поэзии и наша групповая впечатлительность оправдывают в известной мере это положение. Гюго видится la dentelle du son que le fifre découpe[f], у Золя читаем о *musique bondissante de cristal*, о *fontaines ruisselantes de muettes clartés* (Le Réve)[g]; у Эйхендорфа о *пурпурной влаге вечера* (rote Kühle). Ср. Баль-

[a] Белокурая веселость (Золя, Мечта); зыбкая вечность моря (Доде, Рассказы по понедельникам: Нива на берегу моря); обильная безмятежность, которая вытекает из порядка вещей (там же: Партия в биллиард); молодость дня блуждает в рассеянных отблесках, в нежных дуновениях (Бурже, Даниэль Вальграв) (*франц.*).

[b] Плавт, Курк <улион>, II, 3: О моя удача, мой желанный Куркулион, здравствуй! (*лат.*).

[c] «Мое милое Молчание, привет!» (*англ.*).

[d] «Прощай, прекрасное Жестокосердие!» (*англ.*).

[e] Доблесть (*лат.*).

[f] Кружево звука, которое флейта вырезает (*франц.*).

[g] Музыка, рассыпающаяся как хрусталь, струящиеся фонтаны безмолвных сияний (Мечта) (*франц.*).

монт, Мертвые корабли («Почин» на 1896 г., стр. 375); хлопья снега падают *беззвучно*, «любимцы немой тишины»; оттуда представление *сна*, но ведь хлопья *пушисты*, и этот эпитет переносится на понятие сна: «Мы пушистые, чистые сны». Гейне говорит во «Флорентийских ночах» о способности воспринимать музыкальные впечатления образно, так сказать, глазом: играет Паганини, и каждый удар его смычка вызывает в воображении ряд осязательных, фантастических картин и положений, музыка рассказывает и изображает в звучащих иероглифах, in tönender Bilderschrift: «То были звуки, которые то сливались в поцелуе, то, капризно повздорив, разбегались, то снова обнимались, смеясь, и, опять слившись, умирали в опьянении союза». Нечто подобное испытал Гёте, когда молодой Мендельсон сыграл ему увертюру Баха: ему казалось, он видит торжественную процессию сановников, в парадных одеждах, спускающуюся по гигантской лестнице. Той же способностью к смежным, бессознательно переплетающимся впечатлениям объясняются иные эпитеты у гр. А. Толстого: «*Звуки* скрипки так дивно звучали, разливаясь в безмолвии ночи. В них *рассказ* убедительно-*лживый* развивал невозможную *повесть. И змеиного цвета отливы* – соблазняли и мучили совесть (т. I, стр. 250–251)»[18*]. «Если я перенесусь в настроение, какое дают стихотворения Гёте, я точно воспринимаю впечатление золотисто-желтого цвета, отливающего в червонный», – говорит Отто Людвиг[19*], и Arreat подтверждает подобную же слитность впечатления у живописцев, музыкантов в душе, для которых Моцарт – синий, Бетховен – красный; Nourrit[20*] выразился об одном итальянском певце, что у него в распоряжении всего два цвета: белый и черный и т. п.[21*]

На почве такого рода психологических скрещиваний выросли синкретические эпитеты новейшей поэзии: ее необычные эпитеты-метафоры предполагают такую же бессознательную игру логики, как знакомые нам обиходные формулы: черная тоска, мертвая тишина, только более сложную, потому что усложнились и исторический опыт и спрос анализа. Голубая даль переносится от понятия пространства во время, и получается «сон о жизни в голубой дали», vom *ferneblauen Leben* у Готфрида Келлера; так явились у Гейне цветы, шепчущие друг другу *душистые сказки*: в основе простейший параллелизм (цветок – человек) и анимизм – цветок живет, как человек; у цветов своя речь – аромат; когда они стоят, склонив друг к другу головки, они точно нашептывают друг другу сказки, и эти сказки – *душистые*. У Фофанова звезды нашептывают цветам «сказки чудные», которые рассказывают их ветрам; те распели их над землей, над волной, над утесами. «И земля под весенними ласками, наряжаяся тканью зеленою», переполнила «звездными сказками» безумно-влюбленную душу поэта, который в дни многотрудные, в темные ночи ненастные, отдает звездам (в ненастные ночи!?) их задумчиво прекрасные сказки[22*]. – Образ тот же, но доразвитый до потери реализма.

Вернемся еще раз к синкретическим эпитетам. Выделить среди них те, которые восходят к физиологическому синкретизму чувственных

впечатлений, от других, которые говорят скорее за *сознательное смешение* красок, дело нелегкое: надо иметь в своем распоряжении массу самых разнообразных и разновременных примеров, чтобы разобраться в их хронологии. К какой из двух категорий отнести, например, «обширную тишину», vastum silentium Тацита (с иным оттенком в Ann. 3,4: dies per silentium vastus), темный (тенистый) холод, frigus opacum Виргилия (ср. франц. froid noir[a] и сербск. дебел хлад)? Верно одно, что чем подробнее и раздельнее становится наше знание природы и жизни, тем шире игра психических соответствий и разнообразная суггестивность эпитета; что если в творчестве мифа человек проектировал себя в природу, оживляя ее собою, то с нарастающим обособлением личности она стала искать элементов самоанализа в природе, очищенной от антропоморфизма, перенося ее внутрь себя, и это искание отразилось в новой веренице эпитетов. В том и другом отношении поэты-символисты идут в колее, давно проторенной поэзией; все дело в мере и признании; если порой символистов не понять, в этом отчасти их вина. «*Мысли пурпурные, мысли лазурные*» одного из современных русских представителей символизма поражают нас, хотя в основе лежит тот же психический акт, который позволяет нам говорить о *ясных мыслях, austere Gedanken*[b] Гейне, хотя нас не смущают и его blaue Gedanken (Neuer Frühling 18)[c]. Разница в специальном характере перенесения впечатлений пурпура и лазури, ярких и горячих, либо мягких и спокойных на настроения мысли. Такого рода личные настроения могут выразиться в эпитете, выводе из целого рода уравнений, взаимная зависимость которых не всегда ясна, а ощущается, как нечто искомое, неуловимое, настраивающее на известный лад: la chanson grise[d] символистов, où l'Indécis au Précis se joint[e]. Сделать такого рода личные эпитеты общеупотребительными может энергия сильного таланта (личная школа) и такт художника. Примером может послужить характеристика Бориса и Пьера в «Войне и Мире»: разговаривает Наташа с матерью «И очень мил, очень, очень мил! говорит Наташа о Борисе; только не совсем в моем вкусе, – он *узкий* такой, как часы столовые... Вы не понимаете?.. *узкий*, знаете *серый*, *светлый*... – Что ты врешь? сказала графиня. – Наташа продолжала: Неужели вы не понимаете? Николенька бы понял... Безухий – тот *синий*, *темно-синий с красным*, *и он четвероугольный*» (т. II, ч. 3, гл. 13)[9]. Голубые мысли, мечты Гейне не поражают, а нравятся потому, что обставлены целым рядом образов, наводящих на них соответствующую окраску: *blaue Augen, ein Meer von blauen Gedanken*[f]. Так и у Гонкуров (Journal): ainsi que les nuages, ainsi que ce

---

[a] Черный холод (*франц.*).

[b] Сумрачные мысли (*нем.*).

[c] Голубые мысли (Новая весна 18) (*нем.*).

[d] Серая песня (*франц.*).

[e] Где неопределенное соприкасается с определенным (*франц.*).

[f] Голубые глаза, море голубых мыслей(*нем.*).

lointain se renvoient lentement au *ciel* l'horizon de la jeunesse, les espoirs, *tout le bleu de l'âme*[a]. Вырванные из голубой атмосферы эти эпитеты режут ухо[10].

Но помимо личной школы, есть еще школа истории: она отбирает для нас материалы нашего поэтического языка, запас формул и красок; она наложила свою печать на эпитеты романтической поэзии, с ее предилекцией к «голубому», как заставила нас верить в «contes bleus» и «blaues Wunder», blaue Rätsel (Cp. Heine, Lyr. Intermezzo, 33: Deine Klaren Veilchenaugen – Schweben vor mir Tag und Nacht, Und mich quält es: Was bedeuten Diese sussen blauen Rätsel?)[b]. А какое богатство новых представлений и соответствующих им образов принесло нам христианское миросозерцание, этого вопроса касались с разных точек зрения, но со стороны стиля он остается открытым.

В нашем культурно-историческом и этнографическом языке пошло в ход слово переживание (survivals) и даже «пережиток»; в сущности, переживания нет, потому что все отвечает какой-нибудь потребности жизни, какому-нибудь переходному оттенку мысли, ничто не живет насильно. Современное суеверие относится к языческому мифу или обряду как поэтические формулы прошлого и настоящего: это кадры[23]*, в которых привыкла работать мысль и без которых она обойтись не может.

Эти кадры ветшают; их живучесть зависит от нашей способности подсказать им новое содержание и от их – вместимости. Когда-то греческие храмы и средневековые соборы блестели яркими красками, и цветовой эффект входил в состав впечатления, которое они производили; для нас они полиняли, зато мы вжились в красоту их линий, они стали для нас суггестивны иной стороною, и нам приходится насильно вживаться в впечатление расписной греческой статуи. Удается ли такое вживание – вот вопрос, над которым стоит задуматься не одним лишь историкам литературы. Мы твердим о банальности, о формализме средневековой поэзии любви, но это наша оценка: что до нас дошло формулой, ничего не говорящей воображению, было когда-то свежо и вызывало ряды страстных ассоциаций.

Эпитеты холодеют, как давно похолодели гиперболы. Есть поэты целомудренной формы и пластической фантазии, которые и не ищут обновления в этой области; другие находят новые краски и – тоны. Здесь предел возможного указан историей: искать обновления впечатлительности в эмоциональной части человеческого слова, выделившегося в особую область музыки, не значит ли идти против течения?[24]*

---

[a] Как облака, как эти дали, снова медленно улетает в небо горизонт молодости, надежд, все голубое души (*франц.*).

[b] Голубые сказки (*франц.*), голубое чудо, голубые загадки (Ср. Гейне, Лир <ическое> Интермеццо: Твои ясные фиалковые глаза днем и ночью передо мной, и меня мучает вопрос: что означают эти милые голубые загадки?) (*нем.*).

Примечания А. Н. Веселовского

[1] Указания на источники и пособия, которыми я пользовался, найдут себе место в книге, из которой извлечена предлагаемая заметка.

[2] Указаниями на эпитеты литовской и латышской народной поэзии я обязан любезности Э. А. Вольтера. Другие сообщения из области эпитета сделаны были мне Л. Н. Майковым, В. К. Ернштедтом и Ф. Де Ла Бартом.

[3] См. в сербск. песн.: да погуби мила сына свога (*Халанский*, Южнослав. сказ. о Крал. Марке, I, 143, 152

[4] См.: Eur., Phoea., 28: ιπποβουκόλος; Med., 682, ναυστολέω (о дороге по суше). У Гомера: τοῦ τρισχίλιοι ἵπποι ἕλος κάτα βουκολέοντο; или: 'Αρνῶν πρωτογόνων ρέξειν κλειτὴν ἑκατόμβην. C'est ainsi qu 'en sanscrit une écurie à chevaux s'appelle açva goshta, quoique goshta soit un composé contenant le mot go = vache. См. *Bréal*, Essai de sémantique, стр. 133.

[5] См. такое же обобщение у латинских поэтов времен упадка: roseus в значении brillant, doré, beau; напр. у Валерия Фланка Argon., C. V., v. 366. Mole nova et *roseae* perfudit luce juventae. Сл. *Joret*, La rose dans l'antiquité et le moyen âge, p. 80 и прим.

См. у него же – das graue Weib (= di e Sorge).

[7] (плеоназм) В серб. песн. (*Халанский*, 1. с., I, 90–1); у Мусы три сердца, у Чины – десять (II, 231, 242; сл. 248, 258, 260); Гераклу Виргилий дает три души, Aen. VIII, 563. – *Трехглазый арап* в сербск. песн. у *Халанского*, 1, с. 866 с. 269.

[8] (к *парности*) «Народ и хрит ђанлук» (ib. I, 141).

[9] (к данным из Толстого) См.: *Biese*, Die Philosophie des Metaphorischen (1893) стр. 85; er lässt (Zola) den Claudius in l'Oeuvre zu seiner Frau sagens «Welch eine merkwürdige Haut du hast, sie trinkt formlich das Licht.... So bist du heute, man möchte es nicht für möglich halten, vollkommen grau; und letzthin warst du rosafarben, aber ein Rosa, das nicht echt scheint».

[10] См.: *V.Hugo*. Pas de trait ou l'idée au vol pur Ne puisse se poser, tout humide d'azur. (Ср. *голубую тоску* у Maeterlinck'a, Serres chaudes).

Комментарии

ЖМНП. Ч. CCCII, ноябрь (1895. № 11). Отд. 2. С. 179–199.

В журнале была сделана сноска: «Читано на заседании Неофилологического общества, состоящего при С.-Петербургском университете, 14 апреля 1895 г.»

Эта статья, появившаяся в печати первой из работ по исторической поэтике (вслед «Введению»), привлекла к себе особенное внимание и стала классической. Спустя четверть века М. О. Гершензон («Видение поэта», 1919) называет ее в числе четырех русских работ, представляющих собой «образчики методологически-правильных исследований», среди которых лишь две созданы «в области изучения эволюции художественных форм» (вторая – работа Андрея Белого о ритме). – *Гершензон М.* Видение поэта // *Гершензон М.* Избранное. Т. 4. Тройственный образ совершенства. М., 2000. С. 321.

Так же как А. Н. Веселовский предполагал возможность представить в истории эпитета «историю поэтического стиля в сокращенном издании», в его статье об эпитете усматривают модель всей исторической поэтики: «В очень упрощенном виде вся концепция эволюции Веселовского может быть сведена к борьбе между постоянством (подобных лексических) сочетаний (например, украшающих эпитетов) и их вариацией между „типичностью“ и „индивидуализацией“... Движущая сила этого эволюционного процесса, затрагичающего семантическую структуру слова, коренится для Веселовского, во-первых, в законе „забвения реального смысла эпитетов“...» и т. д. (*Ханзен-Лёве А.* Русский формализм. С. 43).

Едва ли вся эволюция сводима для А. Н. Веселовского к «забвению» и индивидуализации, но она, безусловно, для него начинается в пространстве языка, *выводима* из природы языкового мышления. Работа «Из истории эпитета», подобно всему разделу, представляющему историю стиля, демонстрирует, каким образом в процессе эволюции языка начинают вырабатываться принципы его поэтичности, как они откладываются в формулах, закрепляющих предание и одновременно требующих постоянного подновления «графического момента», то есть оживления их реальной изобразительности.

Понятие эпитета, слова, обозначающего признак предмета, играло значительную роль в теориях происхождения языка. Для А. Н. Афанасьева каждое слово первоначально было эпитетом: «...возникавшее понятие пластически обрисовывалось словом, как верным и метким эпитетом» (*Афанасьев А. Н.* Происхождение мифа... // *Афанасьев А. Н.* Народ-художник. М., 1986. С. 220). Установление качества, признака начинало процесс мысли.

А. А. Потебня полагал, вслед за Г. Штейнталем и дополняя его, что эпитетом слово становится на втором – аналитическом (в отличие от первого – синтетического) – этапе формирования суждения. Вначале слово, звуковой комплекс, схватывает (апперципирует) предмет целиком, становится предикатом для многих меняющихся субъектов, которые должны быть узнаны, обобщены в их единстве, чтобы затем уже подняться на ступень анализа – выявления существенного признака (*Потебня А. А.* Мысль и язык. С. 156–159).

Для А. Н. Веселовского характерно то, что в пределах исторической поэтики он не пытается восстанавливать момент рождения языка, но, предполагая язык данным и являющим себя в основных формах речевой деятельности, он пытается увидеть направление его дальнейшей эволюции. Об этом, в частности, он прямо говорил еще в 1882 г., рецензируя новую книгу о мифологии (Л. Воеводский «Введение в мифологию Одиссея): «Имеем ли мы право соединять с фонетическим тождеством древнейшее безразличие значений (звука и света) — я не знаю; так или иначе оно могло существовать в древнейший период самоопределения и языка, за которым последовал период обособлений...» (Вестник Европы. 1882. Кн. 4, апрель. С. 764).

Периодом и процессом смысловых «обособлений» А. Н. Веселовский и занят в статье «Из истории эпитета».

Примером развития идей А. Н. Веселовского на данном конкретном материале может служить работа: *Стеблин-Каменский М. И.* Субстантивный эпитет в древнеанглийской поэзии (К вопросу о развитии древнеанглийского поэтического стиля) // Историческая поэтика. С. 27–28 .

[1*] «Проблема истории эпитета, как часть общего вопроса о поэтическом стиле, намечена Веселовским уже в первом университетском курсе Истории эпоса 1881 г. (литограф, изд., стр. 47–50)» и более подробно – в «Лекциях по истории эпоса» (1884) (*Жирмунский*, *1940*).

[2*] «Старшая Эдда»: «Вторая Песнь о Хельги Убийце Хундинга», 36.

[3*] «Старшая Эдда»: «Первая Песнь о Гудрун», 18; «Вторая Песнь о Гудрун», 2.

[4*] В. В. Мочалова, ссылаясь на современные этимологические словари (А. Преображенского, М. Фасмера и под ред. О. Н. Трубачева), указывает на ошибочность этимологии А. Н. Веселовского: «Если „красна“ еще можно подвести к значению „пламя“, „огонь“, то слово „девица“ возводят к индоевропейскому корню dhзo – сосать, кормить грудью» (*Мочалова*, *1989*). Такого рода не подтвержденные дальнейшим исследованием этимологические гипотезы нередко встречаются у А. А. Потебни и А. Н. Веселовского там, где они устанавливают внутреннюю форму слова.

[5*] *Асвины* (Ашвины), *Варуна, Индра* – божества из пантеона индуистской мифологии.

[6*] О значении слова «переживание» у А. Н. Веселовского см. подробнее во вступит. стат. раздел «Определение поэтики». В данном контексте оно употреблено в этнографическом значении – как «пережиток» (survival).

[7*] *Гезихий* (Гесихий) из Александрии (V в.) – составитель греческого словаря, в котором объясняются редкие слова, с приложением ряда диалектов.

[8*] *Аллен Грант* – см. о нем коммент. к «Определению поэзии».

[9*] Образ смеющейся природы – одна из самых распространенных и не раз обсуждавшихся природных метафор. В. А. Жуковский привел в одной из своих статей в «Вестнике Европы» («О сатире и сатирах Кантемира», 1810) следующее мнение прославленного английского эссеиста и поэта начала XVIII в.: «Во всех нам известных языках, – говорит Аддисон, – находим метафору *поля смеются, луга смеются...*»

У Дж. Аддисона сказано несколько иначе: «...во всех языках имеется метафора смеха, применяемая в описании полей и лугов, когда они покрыты цветами, или деревьев, когда они в цвету; я не заметил этого в отношении какой-либо другой метафоры, за исключением огня и пожара, когда они применяются в описании любви. Это говорит о том, что мы естественно почитаем смех как нечто само по себе приятное и красивое» (журнал «Зритель», № 249; 15 декабря 1711 г. – Из истории английской эстетической мысли XVIII века. М., 1982. С. 155).

[10*] *Chi per lungo silenzio parea fioco...* (*ит.*) – *Данте.* Божественная Комедия. Ад. I, 63. В переводе М. Лозинского эта строка звучит так: «От долгого безмолвья словно томный».

[11*] Среди исследований А. Н. Веселовского по славянскому эпосу несколько работ были посвящены «Южно-русским былинам». См. в кн.: Сб. ОРЯС. Т. 22, № 2; т. 36, № 3. – СПб., 1881–1884.

[12*] *Pedo Albinovanus* – Педон Альбинован (I в.), римский поэт.

[13*] *Аппозиция* – приложение в форме существительного.

[14*] Исследование «народно-эпического стиля» в контексте «поэтической эволюции к инициативе личного поэта или поэтической школы» на материале

кеннингов было впоследствии произведено М. И. Стеблиным-Каменским. Он показал, что в устной древнегерманской традиции кеннинг восходит к ранней стадии языкового мышления, не умевшей оперировать отвлеченными понятиями, когда «сопоставлялись чувственные образы, т. е. название одного предмета сопоставлялось с названием другого предмета на основании сходного признака, в результате чего происходило „окачествление“ названия предмета, привлеченного для сравнения» (*Стеблин-Каменский М. И.* Субстантивный эпитет в древнеанглийской поэзии (К вопросу о развитии древнеанглийского поэтического стиля) // *Стеблин-Каменский М. И.* Историческая поэтика. Л., 1978. С. 30).

В поэзии скальдов кеннинг решительно меняет свою природу (сохраняя формальное сходство структуры) и становится мастерским приемом сознательного иносказания, вписывающегося в общую систему зрелого средневекового аллегоризма. См.: *Стеблин-Каменский М.И.* Скальдический кеннинг // *Стеблин-Каменский М.И.* Историческая поэтика. Л., 1978. С. 40–64.

15* *Maynard во 2-й оде к Ришелье говорит...* – Франсуа Менар (1582–1646) был любимым учеником основоположника классицистического стиля во Франции Франсуа Малерба. Его стихам были свойственны правильность и необходимая, с точки зрения нового вкуса, стилистическая приподнятость, отвлеченность от предметной конкретности. Об этом и свидетельствует приведенной пример: вместо того, чтобы говорить о «красоте желтых нив» (beauté des jaunes moissons), поэт переносит эпитет на отвлеченное понятие и говорит о желтой красоте нив (la *jaune beauté* des moissons).

16* *Well said, Adversity* (*англ.*) – Это выражение из пьесы Шекспира «Троил и Крессида» (V, 1, 12) обычно передают по-русски: «Хорошо сказано, Неудача!» или «Невзгода». В таком случае не совсем ясно, каким образом обращение связано со смыслом сказанного: героический Патрокл отвечает этой репликой на каламбур злоязычного Терсита, подчеркивая его склонность перечить, говорить и делать все наперекор. Именно в этом смысле «Adversity» есть «Невзгода», то есть злая судьба, противостоящая человеку. Под этим именем в средневековом театре выступал аллегорический персонаж. В одном-двух абзацах А. Н. Веселовский представил «в сокращенном издании» всю хронологию иносказательного отвлечения или «пластических эпитетов в форме существительного».

17* *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent...* – Цитата из сонета Шарля Бодлера «Соответствия»: «Перекликаются звук, запах, форма, цвет...» (*пер. В. Левика*), – ставшего одним из ранних манифестов символизма (1857). А. Н. Веселовский подчеркивает в поэтическом желании установить соответствия – потребность вернуть утраченную современным человеком цельность переживания мира. О том, насколько это возможно, насколько это удается сделать в жизни и в поэзии, будут спорить на протяжении нескольких десятилетий, то вдохновляясь необходимостью восстановить первозданную полноту, то отчаиваясь в этом. Знаменитый итог подведет Т. С. Элиот, когда он в своем эссе-рецензии о поэтах-метафизиках введет в историю культуры термин «dissociation of sensibility» (1921). Этот термин

прозвучит как диагноз современной культуре, где-то на рубеже XVI–XVII вв. необратимо пережившей «распад чувственного восприятия».

А. Н. Веселовский был одним из первых, кто обратил внимание на склонность современных писателей в самом языке воссоздать и удержать единство «чувственных впечатлений».

18* *А. К. Толстой*. «Он водил по струнам, упадали...» (1857).

19* *Людвиг, Отто* – см. коммент. 62* к работе «Определение поэзии».

20* *Нурри, Адольф* (Nourrit; 1802–1839) – французский певец, тенор «Гранд-Опера».

21* Самым известным примером подобного установления звуковых и цветовых связей является сонет А. Рембо «Гласные» (1883), которым он сознательно продолжил тему, начатую в «Соответствиях» Ш. Бодлера.

22* *К. Фофанов*. «Звезды ясные, звезды прекрасные...» (1885).

23* *Кадры* – зд. в значении les cadres (*франц.*) – рамки.

24* А. Н. Веселовский завершает свою статью предупреждением новейшей тенденции в современной символистской поэзии, которую он успел почувствовать и оценить как опасность. Основным ее представителем в этот момент в России был К. Бальмонт, уже в ранних своих опытах приносящий выразительное богатство слова в жертву примитивно понятой музыкальности («Челн томленья», «Песня без слов», 1894). Подробнее об этом см.: *Шайтанов И*. В содружестве светил. Поэзия Николая Асеева. М., 1985. С. 74.

Поэтика сюжетов

Введение

Поэтика сюжетов и ее задачи[1*]

Задача исторической поэтики, как она мне представляется, – определить роль и границы предания в процессе личного творчества. Это предание, насколько оно касается элементов стиля и ритмики, образности и схематизма простейших поэтических форм, служило когда-то естественным выражением собирательной психики и соответствующих ей бытовых условий на первых порах человеческого общежития. Одномерность этой психики и этих условий объясняет одномерность их поэтического выражения у народностей, никогда не приходивших в соприкосновение друг с другом. Так сложился ряд формул и схем, из которых многие удержались в позднейшем обращении, если они отвечали условиям нового применения, как иные слова первобытного словаря расширили свой реальный смысл для выражения отвлеченных понятий. Все дело было в емкости, применяемости формулы: она сохранилась, как сохранилось слово, но вызываемые ею представления и ощущения были другие; она подсказывала, согласно с изменившимся содержанием чувства и мысли, многое такое, что первоначально не давалось ею непосредственно; становилась, по отношению к этому содержанию, символом, обобщалась. Но она могла и измениться (и здесь аналогия слова прекращалась) в уровень с новыми спросами, усложняясь, черпая материал для выражения этой сложности в таких же формулах, переживших сходную с нею метаморфозу. Новообразование в этой области часто является переживанием старого, но в новых сочетаниях. Я уже выразился при другом случае, что наш поэтический язык представляет собою детрит[2*]; я присоединил бы к языку и основные формы поэтического творчества.

Можно ли распространить это воззрение и на материал поэтической сюжетности? Дозволено ли и в этой области поставить вопрос о типических схемах, захватывающих положения бытовой действительности; однородных или сходных, потому что всюду они были выражением одних и тех же впечатлений; схемах, передававшихся в ряду поколений, как готовые формулы, способные оживиться новым настроением, стать символом, вызывать новообразования в том смысле, в каком выше говорено было о новообразованиях в стиле? Современная повествовательная литература с ее сложной сюжетностью и фотографическим воспроизве-

дением действительности по-видимому устраняет самую возможность подобного вопроса; но когда для будущих поколений она очутится в такой же далекой перспективе, как для нас древность, от доисторической до средневековой, когда синтез времени, этого великого упростителя, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих вглубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам теперь, когда мы оглянемся на далекое поэтическое прошлое – и явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении.

Слово «сюжетность» требует ближайшего определения. Недостаточно подсчитать, как то сделали Гоцци, Шиллер и недавно Польти[1] [3*], сколько – и как немного! – сюжетов питали античную и нашу драму, недостаточны и опыты «табуляции» сказки или сказок по разнообразным их вариантам; надо наперед условиться, что разуметь под сюжетом, отличить мотив от сюжета, как комплекса мотивов. Под *мотивом* я разумею формулу, отвечавшую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности. Признак мотива – его образный одночленный схематизм; таковы неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки: солнце кто-то похищает (затмение), молнию-огонь сносит с неба птица; у лосося хвост с перехватом: его ущемили и т. п.; облака не дают дождя, иссохла вода в источнике: враждебные силы закопали их, держат влагу взаперти и надо побороть врага; браки с зверями; превращения; злая старуха изводит красавицу, либо ее кто-то похищает, и ее приходится добывать силой или ловкостью и т. п.[4*] Такого рода мотивы могли зарождаться самостоятельно в разноплеменных средах; их однородность или их сходство нельзя объяснить заимствованием, а однородностью бытовых условий и отложившихся в них психических процессов.

Простейший род мотива может быть выражен формулой a + b: злая старуха не любит красавицу – и задает ей опасную для жизни задачу. Каждая часть формулы способна видоизмениться, особенно подлежит приращению *b*; задач может быть две, три (любимое народное число) и более; по пути богатыря будет встреча, но их может быть и несколько. Так мотив вырастал в *сюжет*, как формула лирического стиля, построенная на параллелизме, может приращаться, развивая тот или другой из своих членов[5*]. Но схематизм сюжета уже наполовину сознательный, например, выбор и распорядок задач и встреч не обусловлен необходимо темой, данной содержанием мотива, и предполагает уже известную свободу; сюжет сказки, в известном смысле, уже акт творчества. Можно допустить, что, совершаясь самостоятельно, развитие от мотива к сюжету могло дать там и здесь одинаковые результаты, то есть что могли явиться, независимо друг от друга, сходные сюжеты, как естественная эволюция сходных мотивов. Но допущенная сознательность сюжетной схематизации указывает на ограничение, которое можно выяснить на развитии мотивов «задач» и «встреч»: чем менее та или другая из чередующихся задач и встреч подготовлена предыдущей, чем слабее

их внутренняя связь, так что, например, каждая из них могла бы стоять на любой очереди, с тем большей уверенностью можно утверждать, что если в различных народных средах мы встретим формулу с одинаково случайной последовательностью b (а + bb^1b^2 и т. д.), такое сходство нельзя безусловно вменить сходным процессам психики; если таких b будет 12, то, по расчету Джекобса[2], вероятность самостоятельного сложения сводится к отношению 1 : 479,001,599 – и мы вправе говорить о заимствовании кем-то у кого-то.

Сюжеты – это сложные схемы, в образности которых *обобщились* известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности. С обобщением соединена уже и *оценка действия*, положительная или отрицательная. Для хронологии сюжетности я считаю это последнее обстоятельство очень важным: если, например, такие темы, как Психея и Амур и Мелюзина, отражают старый запрет брака членов одного и того же тотемистического союза, то примирительный аккорд, которым кончается Апулеева и сродные сказки, указывает, что эволюция быта уже отменила когда-то живой обычай: оттуда изменение сказочной схемы[6*].

Схематизация действия естественно вела к схематизации действующих лиц, типов.

Несмотря на все смешения и наслоения, какие пережила современная нам сказка, она является для нас лучшим образцом такого рода бытового творчества; но те же схемы и типы служили и для творчества мифологического, когда внимание простиралось на явления внечеловеческой, но очеловеченной природы. Сходство очертаний между сказкой и мифом объясняется не их генетической связью, причем сказка являлась бы обескровленным мифом, а в единстве материалов и приемов и схем, только иначе приуроченных[7*]. Этот мир образных обобщений, бытовых и мифологических, воспитывал и обязывал целые поколения на их пути к истории. Обособление исторической народности предполагает существование или выделение других, в соприкосновении или борьбе между собою; на этой стадии развития слагается эпическая песня о подвигах и героях, но реальный факт подвига и облик исторического героя усваивается песней сквозь призму тех образов и схематических положений, в формах которых привыкла творить фантазия.

Таким образом сходство сказочных и мифологических мотивов и сюжетов протягивалось и на эпос; но происходили и новые контаминации: старая схема подавалась, чтобы включить в свои рамки яркие черты события, взволновавшего народное чувство, и в этом виде вступала в дальнейший оборот, обязательный для поэтики следующих поколений. Так поражение при Ронсевале могло стать типическим для многих «поражений» во французских *chansons de geste*, образ Роланда для характеристики героя вообще.

Не все унаследованные сюжеты подлежали таким обновлениям; иные могли забываться навсегда, потому что не служили выражению народившихся духовных интересов, другие, забытые, возникали снова.

Такое возвращение к ним более постоянно, чем обыкновенно думают; когда оно проявляется оптом, оно невольно возбуждает вопрос о причинах такого спроса. Как будто у человека явилась полнота новых ощущений и чаяний, и он ищет им выхода, подходящей формы и не находит среди тех, которые обычно служили его творчеству: они слишком тесно срослись с определенным содержанием, которое он сам вложил в них, неотделимы от него и не поддаются на новое. Тогда он обращается к тем образам и мотивам, в которых когда-то давно отлилась его мысль и чувство, теперь застывшие и не мешающие ему положить на эти старые формы свой новый чекан. Гёте советовал Эккерману обращаться к сюжетам, уже питавшим воображение художника; сколько писали Ифигению, и все различны, потому что каждый смотрел по-своему[3] [8]*. Известно, какое множество старых тем обновили романтики. Pelléas и Mélisande Метерлинка еще раз и наново пережили трагедию Франчески и Паоло.

До сих пор мы представляли себе развитие сюжетности как бы совершившимся в пределах одной народной особи. Построение чисто теоретическое, оно понадобилось нам для выяснения некоторых общих вопросов. В сущности, мы не знаем ни одного изолированного племени, то есть такого, о котором мы могли бы сказать достоверно, что оно когда бы то ни было не приходило в соприкосновение с другим.

Перенесем нашу схему эволюции сюжетности на почву общения народностей и культурных сфер и прежде всего поставим вопрос: всюду ли совершился переход от естественной схематизации мотивов к схематизации сюжетов? На почве сказочной сюжетности этот вопрос, по-видимому, решается отрицательно. Бытовые сказки дикарей не знают ни типических тем, ни строгого плана наших сказок, нашего сказочного материала; это ряд расплывчато-реальных или фантастических приключений, без органической связи и того костяка, который дает форму целому и ясно проглядывает из-под подробностей, отличающих один вариант от другого. Варианты предполагают основной текст или сказ, отклонение от формы; бесформенность не дает вариантов. И среди этой бесформенности сказочного материала вы встречаете знакомые нам схематические темы, сюжетность европейских, индийских, персидских сказок. Это – захожие сказки.

Итак: не все народности доходили до схематизации сказочной сюжетности, то есть до той простейшей композиции, которая открывала путь к дальнейшему, уже не механическому творчеству. В материале бесформенных рассказов схематические сказки остаются пятном, не расплывшимся в общей массе. Отсюда заключение: там, где рядом с такими сказками не существует сказок без формы и плана, развитие дошло до схематизации, и если не создало сказки, то поэтические сюжеты могли переселяться из одной среды в другую, пристроиться к новому окружению, применяясь к его нравам и обычаям. Так восточные сказки, проникшие к нам в Средние века, пришлись по плечу насажденному церковью мизогинизму[9]*; так иные восточные рассказы питали эпизодически фан-

тазию шпильманов. Усвоение бывало своеобразное: наш Дюк Степанович[10*] прикрывается не зонтиком, а подсолнечником, что, по-видимому, не смущало певцов. Непонятый экзотизм оставался, как клеймо на ввозном товаре, нравился именно своей непонятностью, таинственностью.

Но если одна из пришедших в столкновение народно-культурных сфер опередила другую в понимании жизни и постановке идеалов и в уровень с ними выработала и новый схематизм поэтического выражения, она действует на более отсталую среду заразительно: вместе с идеальным содержанием усваивается и выразившая его сюжетность. Так было в пору введения христианства с его типами самоотреченного подвижничества, так в меньшей степени, когда французское рыцарство вменило Европе, вместе с своим миросозерцанием, схематизм бретонских романов; Италия – культ классической древности, его красоты и литературных образцов; позже – Англия и Германия – любовь к народно-архаическим темам. Всякий раз наставала эпоха идейного и поэтического двоеверия, и шла работа усвоений; восприятие классических сюжетов иное в *Roman de Troie*[11*], чем, например, у Боккаччо и французских псевдоклассиков. Уследить процессы этих усвоений, их технику, разобраться во встречных течениях[12*], сливавшихся в разной мере для новых созданий – представляется интересной задачей анализа. Чем проще состав скрестившихся элементов, тем легче его разнять, тем виднее ход новообразования и возможнее подсчет результатов. Так могут выработаться некоторые приемы исследования, пригодные для анализа более сложных отношений, и в описательную историю сюжетности внесется некоторая закономерность – признанием обусловленности и эволюции ее формальных элементов, отзывавшихся на чередование общественных идеалов.

Глава первая[4]

Мотив и сюжет

В какой мере и в каких целях может быть поднят вопрос об истории поэтических сюжетов в исторической поэтике? Ответ дает параллель: история поэтического стиля, отложившегося в комплексе типических образов-символов, мотивов, оборотов, параллелей и сравнений, *повторяемость* или/и *общность* которых объясняется либо a) единством *психологических* процессов, нашедших в них выражение, либо b) *историческими* влияниями (сл. в средневековой европейской лирике влияние классическое, образы из *Физиолога* и т.д.). Поэт орудует этим обязательным для него стилистическим *словарем* (пока несоставленным); его оригинальность ограничена в этой области либо развитием (иным приложением: суггестивность) того или другого данного мотива, либо их комбинациями; стилистические новшества приурочиваются, применяясь к кадрам, упроченным преданием.

Те же точки зрения могут быть приложены и к рассмотрению поэтических *сюжетов* и *мотивов*; они представляют те же признаки *общности*

и *повторяемости* от мифа к эпосу, сказке, местной саге и роману; и здесь позволено говорить о словаре типических схем и положений, к которым фантазия привыкла обращаться для выражения того или другого содержания[13]*. Этот словарь пытались составить (для сказок – v [on] *Hahn*[14]*, Folklore society; для драмы – *Polti*, Les 36 situations dramatiques[5] и т. д.), не ответив требованиям, несоблюдение которых объясняет недочеты и разногласия при решении вопроса о происхождении и повторяемости повествовательных тем. Требование это: *отграничить вопрос о мотивах от вопроса о сюжетах.*

a) Под *мотивом* я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве *бытовых* и *психологических* условий на первых стадиях человеческого развития такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты. Примерами могут служить: 1) т. наз. *légendes des origines*[a]: представление солнца – оком; солнца и луны – братом и сестрой, мужем и женой; мифы о восходе и заходе солнца, о пятнах на луне, затмениях и т. д.[6]; 2) *бытовые положения*: увоз девушки-жены (эпизод народной свадьбы), расстана (в сказках) и т. п.

b) Под *сюжетом* я разумею тему, в которой снуются разные положения-мотивы; примеры: 1) сказки о солнце (и его матери; греческая и малайская легенда о солнце-людоеде); 2) сказки об увозе. Чем сложнее комбинации мотивов (как песни – комбинации стилистических мотивов), чем они нелогичнее и чем составных мотивов больше, тем труднее предположить, при сходстве, например, двух подобных, разноплеменных сказок, что они возникли путем психологического самозарождения на почве одинаковых представлений и бытовых основ. В таких случаях может подняться вопрос о *заимствовании в историческую пору* сюжета, сложившегося у одной народности, другою[15]*.

И *мотивы* и *сюжеты* входят в оборот истории: это формы для выражения нарастающего идеального содержания. Отвечая этому требованию, *сюжеты варьируются*: в сюжеты вторгаются некоторые мотивы, либо сюжеты комбинируются друг с другом (сказки и эпические схемы: миф о Язоне и его сказочные элементы: a) бегство Фрикса и Геллы от мачехи и златорунный овен = сказки о таком же бегстве и в тех же условиях; помощные звери; b) трудные задачи и помощь девушки в мифе о Язоне и сказках); новое освещение получается от иного понимания стоящего в центре типа или типов (Фауст). Этим определяется отношение личного поэта к традиционным типическим сюжетам: его *творчество.*

Я не хочу этим сказать, чтобы поэтический акт выражался только в повторении или новой комбинации типических сюжетов. Есть сюжеты анекдотические, подсказанные каким-нибудь случайным происшествием, вызвавшим интерес фабулой или главным действующим лицом.

[a] Легенды о происхождении (*франц.*).

Примеры: 1) камаонские сказки типического характера – и местные легенды. Влияние типа (своего или захожего) на сагу анекдотического характера: сказки диких бесформенны; типическая сказка дает им определенную форму, и они исчезают в ее штампе (сл. влияние сказок Перро на народные английские). Местные сказания формуются под влиянием захожего, сходного содержания, но определенного типа (к псковской горе Судоме, вероятно, примыкал когда-то рассказ о «суде»; иначе трудно объяснить приурочение к данной местности Суда Соломона). 2) Современный роман не типичен, центр не в фабуле, а в типах; но роман с приключениями, *roman d'aventures*, писался унаследованными схемами.

Глава вторая
Важнейшие направления в изучении сюжетности

Обратимся к разбору теорий, высказанных по вопросу о происхождении и распространении повествовательных сюжетов.

1. Теория мифологическая или арийская

Ее представители: Гримм, Кун, Макс Мюллер, Шварц, Де Губернатис, von Hahn, George Cox и др. (Буслаев, Афанасьев, Потебня и др.)[16*]. Мы зовем ее арийской, потому что она ограничила свой материал главным образом пределами арийских народностей; мифологической, потому что она считает миф начальной формой, из которой путем эволюции вышли сказка, легенда, эпическая тема. Макс Мюллер намечает в этой школе два направления или периода, смотря по тому, пользовались ли исследователи при восстановлении мифа средствами языка (*этимологическое* направление), либо ограничились ввиду той же цели сравнением сходных по содержанию мифов (*аналогическое* направление). Для нашего вопроса это безразлично.

Общие воззрения школы: арийцы обладали на своей прародине известным запасом мифов, олицетворявших в антропоморфических образах богов и героев явления природы. Эти мифы они унесли с собой при расселении, и они продолжали эволюционировать в каждом народе особо, до форм сказки и эпической легенды: сходство арийских сказок объясняется единством мифов, из которых они вышли, утратив по дороге значение, которое с мифами соединяли. Таким образом сказки, обычаи, поверья и т.д. являются *материалом для доисторической арийской мифологии* (до Гримма), древнейшим памятником которой являются *Веды*.

Прежде чем прийти к критике этой теории, поставим вопрос о последовательности *мифа – эпической легенды – сказки*; *богов, героев эпоса и сказки*. Если миф является антропоморфическим истолкованием природных явлений схемами человеческих отношений, то эти схемы должны были предшествовать их мифологическому приложению, например, бой

с змеем, чудовищем и т. д. – образу небесного змееборца (Индра и Вритра), символика отворяющихся и затворяющихся ворот, понятная в отношениях земного брака, – мифу о браке на небе (иначе Коробка, *Песни о Воротаре и песни о кн. Романе в Изв. Отд. рус. яз. и слов.* А.Н., IV, стр. 629 и след.). Другими словами: *схема сказки, древнее натуралистического мифа и эпической схемы; не всякая сказка должна была пройти стадию мифа.*

Обратимся к критике теории.

a) Сомнение возбуждает сходство сказок при их отдаленном генеалогическом отношении к мифам. При предположении, во всяком случае невероятном для праисторической поры, что схемы мифов были развиты, трудно представить себе, чтобы они настолько цельно сохранились в сказках различных, давно разошедшихся народностей, что удержали следы первоначального сложного плана. Если же, что вероятнее, мифы ограничивались *простейшими мотивами*, которые каждая народность развила самостоятельно до схемы сказок, сходство последних в мелочах и подробностях развития не может быть объяснено одинаковостью психических процессов, самостоятельно действовавших там и здесь. Простейшие *мотивы*, как уже было сказано, могли *самозарождаться*, *серии мотивов* = сюжеты возбуждают, при их сходстве, вопрос о заимствовании с той или другой стороны.

b) Подрыв этой теории, как арийской, должно было сделать открытие, что и среди народностей *не арийской семьи* найдены были сходные мотивы и сюжеты. Гримму известны были *африканские* сказки, сходные с немецкими, но это не поколебало его в верности арийской теории. «Есть положения столь простые и признанные, что они объявляются всюду, как иные слова самостоятельно возникают, в одинаковых формах, в языках, не стоящих друг с другом в связи, потому что различные народы одинаковым образом воспроизвели звук природы». Замечание это совершенно справедливо, когда дело идет о *простейших мотивах*, образно выразивших апперцепции простейших физических и психических явлений; для *сложных сюжетов* остается одно объяснение их сходства – гипотезой исторического влияния, заимствования.

c) Если *мотивы* являются достоянием не одного только арийского племени, то этимологические аргументы, которыми арийская школа пыталась упрочить свои построения мифов, потеряли свой решающий характер. При ближайшем рассмотрении не все эти этимологии (Dyaus – Zeu-, Tius; Varuna – Ouranos, Sârâmêya = Hermeias и др.) оказались состоятельными (например, гандарвы – кентавры и т. д.); да и древность Вед, оправдывавшая эти построения, была сильно заподозрена (Bergaigne, Barth и др.): они оказались не памятником древнейшей поэзии человечества, а искусственным произведением, возникшим в самозаключенной жреческой корпорации; не выражением арийских воззрений в пору единения расы, а специально индийским продуктом, отразившим не первые шаги мифологической мысли, а богословские идеи касты.

d) Не отличая *мотивов* от *сюжетов*, мифологическая школа толковала их одинаково, как продукт одной и той же эволюции. Толкования

были различные: солнечные и звездные, грозовые, «туманные» (Ludw. Laistner, *Nebelsagen*, Штутгарт, 1879) и др. Их различия не поднимали кредита самого приема; разбор толкований не входит в мои цели; примеры дает Де Губернатис в его *Storia delle novelline popolari* (Милан, 1883):

1) Cenerentola – Золушка. По эстонской легенде Wannaissi, т. е. бог неба, ежедневно приказывает Ammarik (вечернему свету) тушить огонь солнца, хорошенько прикрыв его, дабы ночью не последовало какой-нибудь беды, а Koit'е (утреннему свету) велит снова зажечь его. Ammarik прикрывает его золою (= ночное небо) и сама ее сторожит: Золушка. *Объяснение сказки*: заря становится вечером, из красавицы – непригожей, паршивой и т. д. (от золы), и она скрывается, пока в небе не покажется сострадательное существо, освещающее ночные пути (луна): добрая фея сказки; утром, с появлением солнца, Золушка снова становится красавицей. Для Солнца она украшает небо, готовится к пляске, в которой движется быстро. Точно божественная баядерка, она приглашает к пляске Солнце, но едва оно хочет обнять ее, она быстро исчезает. Солнце преследует ее, наконец находит ее по светлым следам, следам ее ножки, подобной которой нет. – Мачеха и ее дочь в сказке = ночь; их сжигают (разумеется утро, соединение зари и солнца, удаляющее ночной мрак).

2) *Три брата* (тип Ивана Полякова: третий брат 12 лет лежал в золе, пока не встал. Иван = солнце, 12 лет =12 часов).

3) *Дурак* (Емелюшка): умнее и сильнее братьев (солнце и заря, тухнущие, слепнущие в вечернем небе, представляются беспомощными, растерянными, неразумными, пока блуждают в ночном небе, но под утро они обновляются, являясь чудесными юношами).

4) *Вор* (в тесном отношении к предыдущему №, стр. 89 и след.; см. стр. 116: злой вор похищает солнце с вечернего неба; благодетельный вор подхватывает его утром).

5) *Договор с чёртом.* Когда солнце садилось, воображали себе, что оно спускается через пещеру или колодезь в ад, в преисподнюю. По дороге оно встречало благодушных советников, старика или старуху = луну. С помощью этого старика, Господа, доброй феи или Богородицы юный герой избегает опасностей, находит потерянное и торжествует. Иногда освободительницей является девушка, царевна, дочь царя или чудовища, на которой юному герою предстоит жениться. В этот скорбный период времени он представляется рабом, жертвой дьявола, обыкновенно вследствие договора, по которому он либо поступает к нему в услужение, либо должен быть им пожран (по поводу этой сказки автор переходит к сюжетам Фауста и Дон-Жуана).

6) *Сказка об игре* (стр. 166-8: светлый царь играет с царем мрака и выигрывает).

7) *Мальчик с пальчик* (Petit Poucet = солнце, стр. 200; ср. объяснение G. Paris'а в *Mém. de la soc. linguist.,* т. I, 1876).

8) *Сказка о великане* (стр. 215: = зима; юмористический тип великана объясняется натяжкой, стр. 226; солнечный герой, проникающий

в ночь, слился с чудовищем, людоедом, царящим в ночи, и передал ему одно из своих симпатичных качеств!).

9) *Преследуемая красавица и благодарные звери* (Заря; см. стр. 245–248: помощные звери: небо населено фантастическими животными образами, которые являются то на стороне героев, то против них. Разновидности сказания: преследуется дочь, жена и т. д.).

10) *Психея* (о ней см. ниже).

2. Теория заимствования

Различие мотивов и сюжетов дает нам точки зрения на пределы, в которых приложима гипотеза заимствования. Сходство мотивов (и типов), бытовых или религиозных, в двух сказках, принадлежащих далеко отстоящим друг от друга народностям, не дает повода говорить о перенесении сказки из одной области в другую, ибо 1) мотивы могут быть общечеловеческим, самородным выражением бытовых форм и взглядов, которые существовали у всех народностей в известную пору развития; у иных вышли из практики жизни и доживают в символах обряда и сказки, у других дали формы религиозному культу. Например, мотив брака людей со зверями принадлежит к воззрениям тотемизма; встречая его в сказках европейских, мы можем предположить, a) что мотив является переживанием, survival[a], доисторических местных воспоминаний; b) что он мог быть искони крепок местной сказке, но и вторгнуться в нее, как эпизод; c) что он мог быть перенесен в составе сказки из одной местности в другую. Или другой пример. Известны сказки о превращениях, переживаниях человека в животных и растительных формах; вера в такую метаморфозу, покоящаяся, как и тотемизм, на очень древних пантеистических воззрениях, получила особое развитие у кельтов и орфиков (Пифагор), религиозное значение у орфиков и в Индии[7]. Мотив «превращений», встреченный нами в сказке, не дает нам повода говорить об отражении индийского миросозерцания, как странно было сопоставлять самопожертвование Будды (обратившегося в птицу, чтобы напитать голодного охотника) с темой боккаччевской новеллы, где Federigo жертвует своим любимым соколом, чтобы угостить свою милую[8] [17*]. 2) Местные мотивы заслоняют пришлые (следы приурочения: множество восточных сказок исчезает в европейских и т. п.), но вопрос, с какой стороны пошло заимствование, этим не решается.

На почве *мотивов* теории заимствования нельзя строить; она допустима в вопросе о *сюжетах*, то есть комбинациях мотивов, о сложных сказках, с цепью моментов, последовательность которых случайна и не могла ни сохраниться в этой случайной цельности (теория самозарождения), ни развиться там и здесь в одинаковой схеме из простейших мотивов (теория мифологическая). Чем сложнее сказка, чем нелогичнее по-

---

[a] Пережиток (*англ.*).

следовательность, тем более поводов говорить о заимствовании[18]*. Примеры: 1) Сказка о «Der getreue Johannes[a]»[9]; 2) сказка о Матроне эфесской[19]*; 3) зулусская сказка об Uthlakaynyana[10].

Uthlakaynyana – то же, что наш «мальчик с пальчик», попадается к людоеду, который отдает его своей матери, дабы она его сварила. Давай играть, говорит ей Uthlakaynyana, будем вариться поочередно. Та согласилась: поварился он, вышел, а когда вошла в котел старуха, он уже успел вскипеть как следует, она и сварилась. Это напоминает нам сказку у Гриммов № 15 (ведьма хочет изжарить Гретель в печи, но девочка говорит, что не знает, как войти в печь; старуха хочет показать ей, просовывает голову в отверстие, а Гретель впихнула ее туда и затворила). Посредствующие формы, с котлом вместо печи, представляют занзибарские и камаонские сказки: демон (или людоед) хочет сварить молодого человека в котле, велит ему играть в известную игру (занзибарская версия), либо ходить известным образом вокруг котла (Камаон): тем и другим он хочет воспользоваться, чтобы ненароком втолкнуть свою жертву в котел; тот догадывается в чем дело, говорит, что не знает, как взяться за дело, и пока демон показывает ему, сам втаскивает его в котел.

4) Сказка о преследовании и превращениях. В лорренской сказке[11 20]* молодой человек убегает от людоеда или какого-нибудь другого злобного существа вместе с его дочерью. Тот преследует их, они избегают его, превращаясь в сад и садовника, церковь и причетника и т. д. Последнее превращение встречается в большинстве сказок этого типа. Сл. алгонкинскую сказку[21]*: дикий кот преследует зайца; заяц кружится по снегу, воткнул в него веточку и сел под ней; является дикий кот, перед ним вигвам, в нем благообразный старец.

– Пробежал мимо тебя заяц? – спрашивает он старика. – Да их тут много бегает в лесу. – Старик приглашает дикого кота к ужину и ночлегу; на другое утро он просыпается в снегу, а старика нет. Далее дикий кот попадает в деревню. – Видели вы зайца? – спрашивает он. Ответ – подожди, пока в церкви отойдет служба. – Его ведут в церковь, где он присутствует на проповеди, затем к деревенскому старшине. На другое утро он очутился в болоте.

При существовании европейских сказок того же содержания, с церковью как эпизодом превращений, алгонкинская сказка обнаруживает свое происхождение; это такой же показатель заимствования, как, например, культурный колорит сказок типа «Золушки», записанных у культурных народов, заставивший Джекобса предположить, что индийские варианты этого сюжета пришли из Европы.

Заимствование предполагает встречную среду с мотивами или сюжетами, сходными с теми, которые приносились со стороны. Алгонкинцы знали дикого кота и зайца, может быть, ставили их и в известные враждебные отношения и т. д., и все это внесли в захожий рассказ о преследовании демоном убежавшего от него юноши. Происходила контамина-

---

[a] «Верный Иоганн» (*нем.*)..

ция, следы которой видимы: 1) в остатках неприуроченных мотивов (церковь в алгонкинской сказке, моногамия в индийских сказках типа «Золушки» и т.п.); 2) в недостатках мотивирования и их следствиях (скомканность, недосказанность), потому что встречные мотивы не могли всегда быть настолько сходными, чтобы замена одного другим не повлияла на логическую и психологическую связь рассказанных событий. – Результаты совершившейся контаминации: 1) приурочение захожего сюжета к местным историческим отношениям (местные саги с бродячими мотивами) или к общей формуле – «в тридевятом царстве»; 2) победа формы более цельной и законченной над схематической. Это та же борьба за существование и победа сильного, как в поэтическом языке победа одних формул над другими. Вопрос в том, где сложились эти законченные формы и какие были пути их распространения.

Возникновение теории заимствования и ее главные представители. – Обобщения: Koehler, G. Paris, Cosquin и др. Точки отправления: буддийская Индия; мотивы: не древность индийских версий сравнительно с европейскими, а богатство индийских повествовательных сборников, любовь буддистов к апологам нравоучительного характера, прилаженных к истории перерождений Будды (жатаки) и распространившихся по путям пропаганды. Разумеется не все сюжеты жатак были изобретением буддистов; они могли найти их и в местном предании, но и в преданиях египетских, персидских, ассирийских. Коскен[12] разобрал во 2-м приложении к предисловию своих лорренских сказок – египетскую сказку о *Двух братьях,* найденную в папирусе XV в. до н.э.[22*] Ее сходство не только с европейскими, но и с индийскими сказками замечательно; откуда пошло заимствование? Если из Египта, «то следует предположить, что в индийские сказки проникло известное количество египетских мотивов, что открыло бы нам совершенно новый кругозор. Оказалось бы при таком предположении, что индийский сказочный репертуар, откуда сказки и фабльо растеклись в разных направлениях, питался не исключительно только местными источниками, а воспринял и другие, неизвестные нам до последнего времени. Если, например, сказка о *Двух братьях* родилась в Индии, то в таком случае выводы могут получиться, как мне кажется, чрезвычайно важные: оказалось бы, что сказка о *Двух братьях* либо ее главные мотивы существовали в Индии ранее того времени, когда писец Еннана, современник Моисея, записал или скорее переписал ее египетский, вероятно, гораздо более древний пересказ. Это предположение отнесло бы нас в Индию к эпохе до XIV века до н. э. У каких народностей, занимавших в то время Индию, могли египтяне заимствовать схемы сказки о *Двух братьях*? Трудно предположить, чтобы то были арийцы, то есть раса, игравшая там в историческое время выдающуюся роль и создавшая литературу санскрита, ибо не доказано, что до XIV века до н. э. они занимали Индию. Но есть еще один важный вопрос: судя по их древнейшим литературным памятникам, у них еще не существовало в ту пору идеи метемпсихозы[23*], между тем как сказка о *Двух братьях* главным образом на ней построена. Если, стало быть, уже

в ту древнюю пору египтяне заимствовали у индийских народностей сказочные схемы (что само по себе не представляет ничего невероятного), то вопрос может идти только о народностях, живших в Индии до вторжения арийцев, народностях, обладавших, по-видимому, сильно развитой культурой и, вероятно, кушитах, принадлежавших, подобно египтянам, к великой хамитской семье. От этих-то первобытных обитателей Индии арийцы-завоеватели и получили, в таком случае, и свои сказочные схемы и, может быть, идею метемпсихоза, чуждую арийской расе, но выразившуюся в целом ряде ее сказок»[13].

Итак: кушитские сказки[24*] стали достоянием индийских арийцев, у буддистов получили особое значение, в применении к разным существованиям Будды. Предполагается, что эти буддистские жатаки, проникнув в другие области Азии и в Европу, и легли в основу народных европейских сказок. Переход мог совершиться 1) *литературным* и 2) *устным* путем.

1) При помощи *переводов* восточных сказочных сборников: a) *Панчатантра*[14], b) *Семь мудрецов*; его индийский оригинал не найден; восточные переводы: сирийский *Sindban* X в.[15], евр. *Mischle Sandabar* первой половины XIII века, *1001 ночь* (1) Булакская версия; 2) перевод Habicht'a, von der Hagen'a и Scholl'я), *Sindibad Nameh* – персид. поэма XIV в., *Nachsebi*, перс. поэма XIV в.; *западные переводы*: *Le roman des sept sages* ed. Keller, version dérimée изд. G. Paris'ом, *Historia septem sapientum* изд. G. Paris, *Scala coeli* в *Orient und Occident* III, 397, тексты d'Ancona'ы и Leroux de Lincy, *La male marastre*[16], c) *Варлаам и Иосаф*[17 25*].

Из индийских источников при помощи арабских версий могли переходить литературным путем и отдельные повести, распространявшиеся в таком виде либо входившие в состав таких сборников, как *Disciplina clericalis (Discipline de clergie, Chastiement d'un père à son fils*) испанского крещеного еврея Петра Альфонса (сборник написан после его крещения, в 1106 г.)[26*]. В иных случаях может явиться сомнение, литературным или устным путем могла проникнуть на Запад та или другая восточная повесть. Примером могут служить сказки 1001 ночи[18]: арабский (восходящий к персидскому источнику) оригинал упоминается в X веке; дошедший до нас текст принадлежит времени после 1301 года, а между тем сказка о Гейкаре известна в южнослав. переводе XIII в., сказка о волшебном коне легла в основу *Cleomadus* Adenet'a li rois и *Li cheval de fust* Giraudin'а из Амьена, XIII века; она же дала сюжет нашей былине о «Подсолнечном царстве»; наконец, сказка о двух братьях-царях и великане, стороживших и не устерегших жены – отразилась в былине о Святогоре; у Генриха фон Мурен (XIII–XIV в.), у Cercambi (XIV), Ариоста и в мадьярской сказке[19].

Египет как один из центров распространения сказочных мотивов и (в христианскую пору) легенд. См.: *Revue critique*, 1901, 8 Juillet, № 27, в отчете о Griffith, *Stories of the High Priests of Memphis, the Sethon of Herodotus and the Demotic tales of Khamues.* Oxford, Clarendon Press, 1900. – Сказания о «prince Khâmouis, Satni, fils de Ramsès II, grand-prêtre de Phtah

et régent d'Egypte pendant plus de 20 ans durant la viellesse de son père, qui eut d'assez bonne heure la réputation d'un magicien[a]», сохранившиеся в эпоху Птоломеев и Цезарей. Текст, изданный Гриффитом, редактирован, вероятно, во второй половине I века н. э.

Следы буддизма в Мексике. См.: *Этнограф. Обозр.*, кн. LVI (1903), стр. 163–164: в китайских летописях династии Лианг найден рассказ о буддийском монахе Уп-шене, вернувшемся из Фузанги (по-кит. = Америка) в 499 г. н. э. Из рассказа Уп-шена видно, что уже в 458 году пять буддийских монахов были в той стране и проповедовали буддизм. Уп-шен подробно описывает страну, растения, нравы, отсутствие солдат и оружия, погребальные церемонии – все это может относиться лишь к Мексике. В преданиях сохранился рассказ о странном белокожем человеке в длинном одеянии, который учил народ воздерживаться от зла, жить по правде, трезво и мирно; он подвергся преследованию и бежал. У селения Магдалены сохранилась статуя, которую называют *Ви-ши пекока*, = *уп-шен-бикшу* (монах). Кроме летописного сказания и народных преданий, памятники архитектуры и искусства, календарь и различные предметы, найденные испанцами, указывают на связь с азиатской культурой. Гватемала – и Гаутама («1а» по скр. = страна); Гватемозин = великий жрец; на изображении (Будды?) в Паленке читается имя Шау-Моль = Сакья-Муни; мексиканские жрецы назывались lama. Найдено изображение буддийского жреца в его костюме. Голова слона, обычный символ Будды, нередко встречается в мексиканских древностях, а слон в Америке не водится. – Сл. *Études franciscaines*, 1905, avril: *Germain*, Le bouddhisme dans l'ancien Mexique. – *Ehrenreich*, Die Mythen und Legenden der südamerikanischen Urvölker und ihre Beziehungen zu denen Nordamerikas und der alten Welt в *Suppl. z. Zs. f. Ethnologie*, 37 Jahrgang, 1905 и отчет в *Deutsche Lileraturzt.*, 1906, № 10, стр. 612–613: «Zahlreiche Übereinstimmungen (сказаний и мифов) zeigen sich zwischen Süd- und Nordamerika, andere zwischen Amerika und der alten Welt, besonders Ostasien. Sie beruhen teils auf unabhängigen Wiederholungen (?), Wirkungen des Völkergedankens, teils auf Entlehnungen. Für letztere kommen besonders die grossen Verkehrswege, Wanderungen von Völkergruppen und Gebiete starken Kulturgefälles in Betracht. Einwanderungen aus Asien können nicht nur über die Behringsstrasse, sondern auch über die Kurilen und Aleuten, ja auch auf dem Seewege durch Verschlagungen erfolgt sein (стр. 92). In Amerika sind die Mythen besonders längs der pazifischen Seite gewandert, und zwischen den Endpunkten dieser Strasse zeigen sich die grössten Übereinstimmungen[b] (стр. 102)».

---

[a] О «принце Камуис, Сатни, сыне Рамзеса II, великом жреце бога Фта и правителе Египта в течение более 20 лет во время старости своего отца, который довольно рано приобрел славу кудесника» (*франц.*).

[b] «Многие совпадения обнаруживаются между Южной и Северной Америкой, другие между Америкой и Старым Светом, в особенности – Восточной Азией. Они основаны частью на независимых друг от друга повторениях (?), воздействиях народной мысли, частью на заимствованиях. Для последних особенно важ-

Буддизм и христианство. См. *G. A. v. d. Bergh v. Eysinga, Indische* Einflüsse auf evangelische Erzählungen. Mit einem Nachwort von Ernst Kuhn. Геттинген, 1904, и отчет об этой работе Пешеля в *D. Litteratarzt.*, 1904, № 48 (Пешель согласен с автором, допуская индийское влияние на евангельские легенды). Область, где могло произойти влияние – Туркестан, где «могли сходиться сирийские христиане, манихеи, буддисты, а также, несомненно, и представители других религий».

2) *Устное международное общение*[20]: Там, где общение поддерживалось общением религиозным, где буддисты разносили вместе со своей верой и свои жатаки, влияние последних на сказочную фантазию того или другого народа несомненно. Так было в Азии (камаонские сказки); относительно Европы вопрос ставится иначе. Коскен[21] говорит о древних дохристианских сношениях Индии со странами Запада. Bienand указал, какие следствия имело в половине первого столетия до н. э. открытие муссона или периодичности известных ветров, которые в Индийском океане дуют в течение 6 месяцев с запада на восток, а в следующие 6 с востока на запад. Со времени Марка Антония и Клеопатры в главных торговых пунктах восточных морей образовались римские конторы, организовались купеческие общества. Кроме тех, которые ежегодно отправлялись на Восток сухим путем, из Египта выезжало в пору муссона средним числом до 2000 человек с целью посетить берега Черного моря, Персидского залива и Индийского полуострова. Шесть месяцев спустя такое же количество путешественников являлось с обратным муссоном в Египет. Разумеется все, что достойного внимания совершалось в одном месте, передавалось в другом; Восток и Запад входили в постоянное общение друг с другом. Коскену это общение важно особенно по вопросу о передаче индийских сказок: повторяемость путешествий должна была ей содействовать, и надо сожалеть, что, в подтверждение этой гипотезы, не сохранилось ни одной из греко-римских aniles fabulas[a], кроме Апулеевой Психеи.

Пути международного устного и литературного общения между Востоком и Западом в христианскую пору и Средние века.

1) *Христианские влияния*: миросозерцание и сюжеты (библейские, евангельские, апокрифы, легенды. *Патерик.* Значение египетского монашества). Паломничество. Посредствующая роль Византии в передаче религиозных и светских сюжетов (Оттоны и *Руодлиб*). *Акир.* Богомилы. Апокрифические сюжеты в обороте европейской литературы: *Сивилла*, *Грааль* (апокрифы в искусстве).

ное значение имеют большие пути сообщения, странствования народных групп и области сильных культурных воздействий. Переселения из Азии могли иметь место не только через Берингов пролив, но также через Курильские и Алеутские острова и даже морским путем при посредстве случайно заброшенных. В Америке мифы распространялись в особенности вдоль Тихого океана, и между конечными пунктами этого пути обнаруживаются весьма значительные совпадения» (*нем.*).

[a] Старушечьи рассказы (т.е. сказки) (*лат.*).

2) *Влияние арабов* (в Испании и Сицилии) и *евреев*.

3) *Крестовые походы*.

4) *Монголы и путешествия на Восток*[22]: Влияние монгольских вторжений было значительнее, чем полагают. «Пусть представит себе читатель, – говорит Léon Feer[23], – громадное движение, вызванное могуществом монголов в XIII в., татарских посланников при европейских дворах;.. резиденции каганов в Каракоруме, позднее в Kambolik'е, где всевозможные причины, политические расчеты, религиозное рвение, торговые выгоды, случайности войны и жажда приключений соединяли пришельцев изо всех стран, обращали уголок Средней Азии в сборный пункт, в миниатюру Азии и Европы. Вообразите себе двор Мангу, где монах, пришедший с целью проповедовать христианство, мог любоваться колоссальными затейливыми мозаиками из серебра, награбленного монголами и отлитого – золотых дел мастером из Парижа; где он встречал женщину из Меца, молодого человека из окрестностей Руана, не считая многих представителей других народов и стран. Никогда, быть может, не было столь близкого общения между людьми, сошедшимися из самых отдаленных друг от друга областей... Сильное сотрясение, данное (монголами) средневековому обществу, последовавшее за значительным движением крестовых походов, имело важное последствие: оно изменило круг ходячих сведений, вывело народы из их неподвижности, приучив их обращать взоры к новым странам, особливо на Азию. Когда исчезла причина, остались ее следствия – и путешествия последовали одно за другим».

Коскен заключает, что буддистские народы могли в известной мере содействовать распространению индийских сказок не только в Азии, но и в Египте. Едва ли он имеет при этом в виду случайных обывателей-европейцев при дворе Мангу, а скорее долговременное пребывание монгольских орд на европейской почве, которому Бенфей дает особое значение. Здесь, в самом деле, могли установиться международные связи, от народа к народу, не по отдельным его представителям, и буддистские жатаки переселиться, например, в русские сказки. Полагаю, что Россия должна тут стоять на первом плане, ибо можно ожидать, в случае верности гипотезы, что именно русские сказки представят наибольшее количество верных отражений восточных. Работа подобного рода не была еще сделана, да и едва ли она дала бы какие-нибудь результаты в указанном смысле. Выше я сказал о религиозном, то есть буддистском моменте, приписанном монголам, имея в виду их долгую европейскую оседлость и возможность массового влияния. Но именно это влияние трудно себе представить, ибо не было того общения, которое выходило бы за пределы временных и случайных. Орда стояла в русской земле, но не всякое сожительство ведет к общению»[24].

5) *Центры общений*: Неаполь и Кипр[27*].

3. Теория этнографическая[25]

Наряду с повторяемостью образов, символов и повторяемость сюжетов объяснялась не только как результат исторического (не всегда органиче-

ского) влияния, но и как следствие единства психологических процессов, нашедших в них выражение. Я разумею, говоря о последних, теорию *бытового психологического самозарождения*; единство бытовых условий и психологического акта приводило к единству или сходству символического выражения. Таково учение *этнографической* школы (последней, явившейся по времени), объясняющей сходство повествовательных *мотивов* (в сказках) тождеством бытовых форм и религиозных представлений, удалившихся из практики жизни, но удержавшихся в переживаниях поэтических схем. Учение это, а) объясняя повторяемость мотивов, не объясняет повторяемости их комбинации; b) не исключает возможности заимствования, потому что нельзя поручиться, чтобы мотив, отвечавший в известном месте условиям быта, не был перенесен в другое, как готовая схема. Примером может служить схема «Муж на свадьбе жены» (Созонович)[26].

Образцы толкований *мифа о Психее*: а) мифологическое толкование (De Gubernatis); b) заимствование[27]; с) этнографическое (Steinthal, Lang: и др.): 1) матриархат и эксогамия: женщина принадлежит всему клану; 2) выход из матриархата: девушка принадлежит всем, прежде чем достаться одному: австралийский обычай; она выбирает себе цацана у пшавов[28]*, но этим нарушает права на нее других; отсюда целый ряд обычаев, довольно распространенных, что молодая не открывает фаты перед родственниками мужа – у кавказцев – и с ним видится тайно ночью; иначе связь нарушена.

Психея хочет видеть Амура – и он исчезает; звериный образ – тотем эксогамического рода: см. легенду о рыцаре-лебеде (Лоэнгрин[29]*); ведь и об Амуре рассказывают, что он страшное чудовище. В сказании о Мелюзине[28] тотем на стороне женщины и отношения обратные (см. *Partenopex de Blois, Lay de Lanval*). Та и другая сага указывают на зарождение личного брака.

Я истолковал при другом случае (см. *Три главы из исторической поэтики*, стр. 204–205) в связи с умыканием невесты довольно распространенный обычай (между прочим у бурят), что невеста прячется от жениха; у мордвы, наоборот, прячется жених, что можно сопоставить с обычаем некоторых народностей, что в первое время после брака муж посещает жену тайком, долгое время не видит ее. Может быть, в том и другом случае мы имеем дело не с survival увоза, а с аналогией к обычаю кавказских женщин прятаться под фатою перед родственниками мужа. Для объяснения специально значения сказаний о Психее и Мелюзине все эти указания еще не достаточны: важен тотем и характер развязки. Мы знаем, что в тотемистических кланах брак между членами его был запрещен; предположим, что и Мелюзина и ее муж, Психея и Амур принадлежали к одному эксогамическому клану, не зная того; открытие общего тотема разрывает связь: Мелюзина исчезает, Амур также, а Психея соединяется с ним лишь после долгих испытаний (в легенде о рыцаре-лебеде, тотемистической в своей основе, исход другой)[29]. При таком объяснении сказание о Психее указало бы нам на бы-

товую среду, в которой совершался перелом от эксогамического к эндогамическому браку[30*].

Экскурс. И без этого гипотетического объяснения, за которое я не стою, сага о Психее-Мелюзине представляет хронологические моменты к истории личного брака. По мнению Колера (*l. c.*, стр. 51 и след.), тип Мелюзины должен был развиться в тотемистической матриархальной семье; в легенде о Психее и Амуре роль Мелюзины играет Амур: он исчезает, как Юпитер с глаз Семелы. Центр тяжести перенесен на мужчину под стать с водворением *патриархальных* отношений. Нечто подобное подсказывает мотив девушек-лебедей в сказках, в саге о Велунде-Виланде[31*] и т. д., в былинах: кто-нибудь похищает лебединую сорочку девушки, она становится его женой и, прижив от нее детей, находит спрятанную им сорочку и уезжает, оставив детей, т. е. возвращается в свой тотемистический род, а детей оставляет, как Мелюзина и морская царевна японской сказки. С точки зрения бытовой, легенды подобного рода указывали бы на разрушение матриархальной семьи, в которой дети принадлежат роду матери.

Несколько итогов из анализа легенды о Психее и сродных ей. 1) Бытовая основа. 2) Возможность проникновения бытовой схемы в оборот мифа. 3) Литературная обработка у Апулея и литературные переходы сказания; 4) аллегоризация Психеи и новое понимание (*Лоэнгрин* Вагнера).

Приемы и выводы этнографической школы: 1) переживание древних бытовых и религиозных отношений в обрядах, детских играх, сказках и т. п. (брак увозом, куплей, левират[32*], кувада; животные-кормильцы, браки со зверями, метаморфозы, следы каннибализма, origines и т. п.); 2) можем ли мы заключить по сказочной схеме о ее местном бытовом содержании? Перенесение схемы-формулы, сложившейся на стороне, в среду, не знавшую соответствующих бытовых условий; перенесение и наслоение; 3) сохранность формулы при новом содержании (братство и побратимство; Пенелопа и левират); 4) в результате: сходство мелких мотивов, символически выразивших старые формы быта и религиозного сознания; *мотивов*, а не сюжетов = комбинации мотивов, отвечающей комбинации лирических общих мест и образов в песне.

Глава третья

Бытовые основы сюжетности. Доисторический быт и отражающие его мотивы и сюжеты

1. Анимизм и тотемизм

§ 1. Анимизм и тотемизм[30]. – Определение. Отражения их в a) поэтическом анимизме = психологическом параллелизме, далеком отражении-переживании представления о тождественности человеческой и окружающей ее на земле жизни; b) в поверьях и сюжетах: о проис-

хождении людей от зверей и растений, о браке животных с людьми, о зверях-кормильцах и помощных. Сл. мотив сказки о душе великана, заключенной в животном и т. п.; мотивы сказки о Мелюзине и рыцаре-лебеде будут рассмотрены особо. Следы тотемистических воззрений в символике и мифах антропоморфических религий и в культе животных (медведь).

§ 2. Тотемизм. – Основные черты его по Лэнгу (*Myth, ritual and religion*, 1, стр. 57–81). Если ребенок в Новой Каледонии собирается убить ящерицу, ему разъясняют, что этого делать нельзя, так как он убьет своего предка. Точно так же зулус не убивает известной породы змей, считая их душами своих родичей. Змея, явившаяся во время жертвоприношения Энея, была принята за дух самого Анхиза. Институт тотемизма – явление общее и основное. Самые яркие его формы – австралийские. Австралийская группа Murri, черных товарищей, распадается на несколько местных подгрупп, владеющих или охотящихся каждая на значительной территории; они не объединены родством, но внутри каждой подгруппы есть ряд коллективных единиц, объединенных верой в свое кровное родство и общее происхождение от кенгуру, эму, игуаны, пеликана и т. п. Группа пеликана в сев. части Куинсленда считает себя родичами одного народца той же семьи, живущего на крайнем юге Австралии. Кланы, объединенные происхождением от общего прародителя, называются происходящими от «той же плоти», все остальные – «чужой плотью». Туземцы женятся только на представителях последней, едят только ее и лишь в крайности соглашаются отведать мяса того животного, которое плотью и кровью связано с данным кланом. Наряду с делением кланов по месту жительства и по родству у многих австралийцев существует особое деление, еще не выясненное. Так, каждый член клана из области Mount Gambier является по рождению либо Kumite, либо Kroki. Классификация эта прилагается и ко всему чувственному миру. Так, жимолость принадлежит к категории Kumite и сродни группе; с другой стороны, кенгуру, лето, осень, ветер и дерево shevak принадлежат Kroki и сродни группе черных какаду. Некоторые из членов Kroki считают своими братьями солнце, ветер, кенгуру, некоторые Kumite – дождь, гром, зиму. Животных, связанных с данной группой, не убивают и мяса их не едят, за исключением тех случаев, когда к такому акту вынудит голод, и тогда выражается обыкновенно сожаление по поводу того, что пришлось отведать мяса друга. Сэр Джордж Грей[33*] рассказывает, что семьи пользуются тем или иным растением или животным как головным украшением или кобонгом (тотем) и следят, чтобы никто никогда не убил сознательно животное их кобонга, которое они считают своим ближайшим другом (за нарушение этого наказывают духи). Между племенами-общниками одного тотема запрещены браки, а поэтому строго преследуются всякое ухаживание и любовные отношения, и виновные подвергаются суровому наказанию. – Связь тотемизма с матриархатом; тотем татуируется на теле. – Тотемизм в Западной и Южной Африке; те же отношения: родственные тотемистически группы распре-

деляются по разным племенам; названия тотемистических групп по животным и растениям (буйвол, дикая кошка, пантера, собака, муравей = мирмидоны). Вероятно, и эти племена ведут свое происхождение от известных животных и растений, ибо и у них запрещается употреблять в пищу мясо тех животных, имя которых они носят. Особенно несчастна группа Intchwa у Ашанти и Фанти, которые, будучи большими любителями собачьего мяса, не могут есть его, как и древние египтяне, которые не ели баранины, бывшей в большом употреблении у соседей их, Lycopolitae. Ограничения эти должны быть, по-видимому, связываемы с распространеннейшим среди каннибалов отвращением к мясу своих сородичей. Если воздержание от известного рода животной пищи и названия по животным позволяют заключить о тотемизме ашантиев, то о бечуанах у нас есть положительные известия: названия групп (*tribu*) – «крокодиловы, рыбьи, буйволовы люди» и т. п. Bakuenas называют крокодила своим отцом, поют вокруг него на его празднике, клянутся им и вырезают на ушах своего скота изображение его открытой пасти. В других местах население старается во внешнем своем облике напоминать животное-тотем. Глава семьи называется «большим человеком крокодила» (ср. «большая женщина кошки», прозвище герц. Сутерландской). – Бечуаны не едят мяса и не одевают шкуру животного, имя которого носит их клан; если животное это опасное, как, например, лев, то они убивают его только после предварительных извинений и восхвалений. За такой жертвой следует очищение[31]. – Тотемизм у североамериканских индейцев: те же названия по животным, воздержание от их употребления в пищу; животный геральдический знак; запрет брака между членами того же тотемистического клана; родословная по женской линии (матриархат)[32]. Тотемы: заяц («большой заяц был человеком чудовищных размеров»), карп, медведь, солнце; то же в Южной Америке (Перу). Солнце, источник, река, озеро, море, медведь, лев, тигр, орел, кондор и др. Когда цари инков стали цивилизовать тотемистические группы, говорит Гарсиласо де ла Вега (род. около 1540 г. от испанца и принцессы инки)[34*], они указывали на то, что их собственный тотем, солнце, обладает «блеском и красотою», противоположными «уродству и грязи» лягушек и всяких гадов, которых рассматривают как богов. Гарсилассо не употребляет слова «тотем», но, в том же значении, – *pacarissa*: pacarissa солнца, медведя, лягушки и т.п., то есть тех животных объектов, от которых тот или другой клан вел свой род (см. там же, I, стр. 207–208). – Те же явления тотемизма среди кланов на Амазонской реке и у неарийских народностей Индии. В *Ethnology of Bengal* (стр. 63) Дальтон рассказывает, что кланы Garo делятся на *mahari* (motherhood). Дети принадлежат mahari; никто не смеет жениться на девушке своего mahari. Но называются ли mahari по именам растений и животных? Мы знаем, что Killis, аналогичная группа бенгальских Hos и Mundos, носят такие названия. Mundaris, подобно Oraons, принимают для отличия групп имена животных, причем мясо таких животных носит табу. Дальтон передает, что одна княжеская семья в Nagpur'е ведет свое происхож-

дение от змеи. Среди Oraons он находит кланы, которые не едят черепах, другие не употребляют в пищу масла, добываемого из дерева-тотема, и не садятся в его тени. Названия кланов обыкновенно по именам животных или растений, и мясо или плоды их обыкновенно табу. Risley, *Asiat. Quart.,* № 3, наблюдал те же явления тотемизма и экзсогамии у других неарийских племен Индии. Любопытно следить, говорит он, за тем, как такие кланы, подымаясь по социальной лестнице, отбрасывают свои тотемистические клички и начинают называться по имени какого-нибудь предка (то же замечали и в Австралии). В таком случае практически эти неарийские группы оказываются в том же положении, что и брахманы, делящиеся на окзогамические группы (*golra*), члены которых возводят свой род к мифическим *rishi*, вдохновенным святым, имя которых готры и носят. Вероятно, и брахманские готры были когда-то тотемистическими группами, утратившими тотемистическую кличку, которая была заменена именем эпонима-героя, rishi. Практический взгляд на связь человека, божеств, растений, животных и т. п., регулирующий жизнь диких племен (см. пример у Либрехта, *Zur Volkskunde*, стр. 395–396), является одной из наиболее ярких черт мифологии. Порфирий (*De abst.,* II, 26)[35*] отмечает и описывает его у египтян. Тот же взгляд господствует и на Тихом океане, в Меланезии, на Новой Зеландии и у якутов. Robertson Smith (*Kinship in Arabia*) предполагает существование тотемизма у семитов. – Следы тотемизма мы встречаем и в греческой мифологии и религии (Lang, *o.c.,* стр. 276–288): воплощение богов; фессалийцы чтили аиста, фивяне – ласку; ходило предание, что ласка помогла Алкмене, рожавшей Геракла; по другой версии ласка была сама матерью героя. Фессалийские мирмидоны; мышь в культе Аполлона; культ волка в Дельфах и Афинах: в Афинах поклонялись какому-то герою в виде волка; Аполлоний Родосский[36*] (II, 124) говорит, что афиняне особо чтили волка и каждый убивший его должен был приготовить все необходимое для его погребения. Так один арабский клан оплакивает и торжественно погребает всякую павшую газель. Больше того, на Левкадах в честь мухи приносили в жертву быка близ храма Аполлона. Павсаний[37*] рассказывает о колонистах, которые поклоняются миртовому кусту, в котором спрятался указывавший им путь заяц, как карийское племя Иоксидов – спарже. На Тенедосе поклонялись Аполлону и эпониму острова, Теннесу; отцом Теннеса называли Аполлона и Кикна – лебедя (ср. лебедь как тотем одного австралийского клана). – Запрет убивать тотема соединялся у тотемистических народов с обычаем торжественного приношения животного-тотема самому тотему однажды в год (стр. 279). Робертсон Смит сравнивает принесение в жертву Гекате собак, тогда как она сама звалась собакой; в Риме приносили ту же жертву ларам, которых облекали в шкуры собак. Римляне воздерживались от мяса посвященного Марсу дятла. – Названия греческих γενη[a] по животным: Crioeis с героем Crio (баран), Cynedae от Cynus (см. II, 205);

[a] Род (*греч.*).

телмиссийцы в Ликии, потомки Телмесса, сына дочери Антенора, с которой Аполлон соединился в виде пса. Вероятно, пес был первоначально тотемом телмиссийцев. – Тотемизм египетской религии (Lang, II, 101–111): метаморфозы богов, в борьбе Гора и Тифона – следы тотемизма; запрет есть священных животных, привязанных к известным кланам: Геродот замечает, что жители Фив, божество которых Аммон Ра или Khnum имело голову барана, воздерживаются от мяса овцы и приносят в жертву козлов; а мендесцы, божество которых изображалось с головой козла, не ели козлятины и приносили в жертву овец. Боги с головами животных – тотемы на переходе к антропоморфическому типу (ср. символы орла, совы при греческих божествах).

§ 3. *К литературе о тотемизме.* – Общие положения Джевонса (*Introduction*, стр. 96 и след.) следующие. Родовое устройство первобытного человека; род как кровный союз, в который можно вступить общением крови (стр. 97 след. – побратимство). Представление, что и все в окружающем мире живет такими кровными родами, кланами; стремление породниться с теми из них, которые, казалось, обладают особым могуществом: представление союза между человеческим кланом и каким-нибудь животным кланом, который и становится тотемом первого. – Тотемное животное Mount Gambier называют своим, *tumanang*, то есть плотью, и они чтят его как члена своего клана. Самым священным делом считалось почитание крови рода; это переносилось и на тотем: его нельзя было убивать, употреблять в пищу. Отведавший животного или растительного тотема (даже не зная того) заболевает или умирает. На тотема опасно взглянуть, и имя его стараются не произносить. Члены кланов стараются и во внешности походить на своих тотемов. Так, на погребении у Thlinkits один из родственников умершего является в костюме, изображающем тотема; присутствующие приветствуют его криком соответствующего животного. Овечья шкура, на которую сажали у римлян жениха и невесту, пережиток тотемизма (ср. русский брачный обряд). Мифы рассказывают, каким образом тотем, прародитель клана, принял человеческий образ; позже, в пору упадка тотемизма, явились обратные мифы, объяснявшие, каким образом человекообразный бог мог быть животным. Результат идеального союза клана с тотемом: человек приобретал дружественно к нему расположенную силу, божество, между тем как все остальные духи являлись в отношении его силой враждебной, со стороны которой можно было ожидать того же, что и со стороны членов чужого клана. Отношения между человеком и тотемом, носившие сперва характер союза, затем кровного союза, в конце концов требовали объяснений. На этой почве складывался миф, говоривший об общем предке-животном. Отсюда возможен был позднее переход к антропоморфическому представлению этого предка. Отношения между кланом и тотемом изменили в конце концов и отношения между членами клана: их связывала не только кровь, но и религия: они не только клан, но и религиозная группа. Помощь, которую бог оказывает клану, обязывает его членов. Автор связывает с тотемизмом приручение животных (стр. 113 и сл.); он

считает вероятным, что каждый вид животного почитался, как тотем, в другом месте или в другую пору. С течением времени, в силу изменившихся условий жизни религиозной, социальной и экономической, отпало табу на употребление их в пищу (стр. 117). – Следы тотемизма в Египте. Священное животное погребалось как человек; за убиение такого животного платилось так же, как за убийство родственника. – Дальнейшее развитие (и разложение) тотемизма (стр. 122 и сл.), Известный животный тотем остается священным, но из него выделяется особый представитель, окруженный особым почетом, например, Апис; далее на почве политических и общественных движений какой-нибудь местный тотем последнего рода выходит из границ своего клана и становится предметом более широкого культа. Другое явление того же порядка: переход от животной формы к смешанной (боги с головами животных) и антропоморфической. Греческие примеры (стр. 125 и сл.): афинские Cynodae (о которых мы, впрочем, не знаем, чтили ли они собаку) и собачий клан у могикан. Почитание волка и морского рака в Греции. Точка отправления: a) приобщение к роду путем общения крови касается кланов, не личностей, явившихся объектами общения; b) тот фазис тотемизма, когда значение животного клана-тотема выражается в одной, особо священной особи: сл. Апис (стр. 130 и сл.). Общение крови между членами человеческого клана и этой животной особью. Жертва (животное = бог) как выражение этого общения (стр. 144 и сл.).

§ 4. *Новые взгляды на значение и распространение тотемизма* (териолатрия; экономическая подкладка). – Говорить о тотемизме не следует; следует говорить о тотемизмах, требующих различного объяснения. В одной Австралии есть разности: тотемизм центральных австралийцев отличается от того же явления у североамериканцев, у племен Центральной Америки малайцев и т. д. У североамериканцев следует отличать *totem* от *manitu*; в других местностях *nagual* и *nyarong* не вполне отвечают понятию *totem'a*. (Можно ли отвергать древнее существование тотемизма у народов, сохранивших, например, животные символы, название кланов по животным, но не сохранивших тотемистического ритуала, например, принятия в род, не знающих табу и т. п.? Целое, воссозданное из обрывков, неодинаково сохранившихся у той или другой народности, связь которых восстановляется по аналогии с представлениями и ритуалами народов, живущих в тотемистическом институте.)

Возражая Джевонсу, Марилье настаивал на том, что следует проводить глубокую разницу между *тотемистическим* и *териоморфическим культами*, что культ предков так же, как культ растительной силы, существовал совместно в первобытном обществе; что аграрные культы и почитание небесных светил нельзя сводить к тотемизму. Религия первобытной группы выражалась не в одном тотемизме исключительно, и различные виды жертвоприношения имели место наряду с торжественным закланием тотема с целью приобщиться его жизни. – Pikler и Somló, основываясь на том, что племена, не знакомые с пиктографией, не знают и тотемистических представлений, стараются доказать, что отдельные

роды получали название от знаков собственности, и т.п., которые обыкновенно представляют из себя изображения животных и растений. Позднее явилась будто бы уверенность, что животное или растение родового знака были деиствительными родоначальниками. – Штернберг замечает, что генезис тотемизма многосторонний; главный источник: родовой культ и вера в чудесное рождение. – По наблюдениям Spencer'a и Gillen'a тотемизм центральных австралийцев лишен социальной стороны. Ребенок обыкновенно не принадлежит к тотемистической группе матери. Мать замечает место (дерево и т. п.), где, по ее понятиям, она зачала, и дух предка, жительствующий там, делается тотемом ребенка. Обязанности и права, связывающие членов тотемистической группы – чисто религиозные; эксогамии не наблюдается; у Arunta есть указания, что в былое время обязательна была эндогамия. Ежегодное празднество (*intichiuma*), имеющее целью поддержание и умножение тотемистического вида животного или растения. Участвуют первенствующие члены клана; обряды: члены группы Эму, например, открывают себе жилы и в запекшейся крови, оставшейся на земле, рисуют отдельные части птицы, посредством заклинаний зовут ее, просят положить яйца и т.д. Другие группы торжественно съедают животное, считающееся их тотемом.

Работа Спенсера и Гиллена заставила Фрезера (см. его работы на стр. 622) дать новую *формулу тотемизма*: это магия, имеющая главной целью поддержать необходимых для группы видов животных или растений (то же Спенсер и Гиллен, *Some remarks on totemism*). Против этого мнения высказался Durkheim, оспаривая мнение Фрезера, основанное на том, что у племени Арунта, которое он считает архаичным по быту, встречается и съедание тотема и предание о бывшей эндогамии, т.е. явления, противоречившие его прежнему понятию тотемизма. Дюркгейм утверждает, что Арунта уже не архаическое племя, что их быт (сознание племенного единства, наследственные вожди и т.п.) носит следы позднейших изменений. Анализируя внешний быт Арунта, Дюркгейм приходит к заключению, что они были тотемисты, эксогамны и родство считали по материнской линии.

§5. *Легендарные сюжеты из области тотемизма.* – a) Происхождение людей от растений и животных; b) браки со зверями, чудесное зарождение, генеалогические сказания; c) звери-кормильцы (Кир вскормлен собакой, два родоначальника бурят – свиньею. Вопрос о возможном вычете исторического момента из эпического предания. Пример: Апраксеевна наших былин и толкование имени Вс. Миллером[38*]); d) помощные звери; e) песиглавцы (средневековые поверья и звероголовые египетские боги); f) превращения (в зверей и растения в мифах и сказках); g) метемпсихоз, чудесное зарождение в связи с перерождением (кельтские легенды).

Collectanea к a) и b). – См.: *Comte H. de Charencey*, Le Folk-lore dans les deux mondes, 1894. – Люди собаки: индейские племена, живущие между Гудсоновым заливом и Скалистыми горами (сл. названия племен: Заячья-кожа, Собачьи-бедра), рассказывают, что их предки вышли из ка-

кой-то далекой страны (они зовут ее «другой мир»), где находились в состоянии рабства у каких-то сильных людей; между ними были и знахари, ночью обращавшиеся в псов и соединявшиеся с индейскими женщинами. От такой связи и произошли индейцы (стр. 256). – Легенды айно (на о. Иезо, севернее японского архипелага, на Курильских островах, на южном берегу Камчатки, в части Сахалина и по берегу Манджурии): «Когда мир вышел из воды, явилась женщина и поселилась на самом красивом из тех островов, которые занимают ныне айно. Она приплыла на корабле, который гнал ветер, дувший с запада на восток». Здесь она жила в чудесном саду. Когда она купалась однажды в реке, отделявшей ее владения от остального мира, то увидела плывущую к ней собаку и испугалась; но та попросила ее приютить ее: она будет ей покровителем и другом. От этой пары пошли айно (стр. 260). (По другой легенде японская девушка была заключена отцом в бочку и брошена в море, в наказание за свое неповиновение; бочка пристала к острову Иезо, где ее раскрыла зубами собака, – результат тот же; стр. 262.) – Предание жителей Пегу (Индо-Китай) и яванское указывают на то же соединение собаки с женщиной (стр. 263). – Предание киргизов в горах Иссык-Куль и в кокандском ханстве (киргизы = кырк-кыз: 40 девушек): будто народ произошел от соединения ханской дочки и ее спутниц с красной собакой; монголы зовут киргизов «бурут»: волки[33]. Монголы считают себя сынами Бурте-Чоно[34] = серый волк. – Китайцы о тюрках-уйгурах: царь запирает дочку-красавицу в башню, ибо ни за кого не хочет выдать ее замуж; здесь она соединяется с волком. По другому китайскому преданию, тюркский народ, живший около V века на берегах Каспия, был уничтожен неприятелями, лишь один шестилетний мальчик был спасен и вскормлен волчицей, от которой потом и имел детей (стр. 263). – Арабские писатели о людях-собаках в Аравии или Африке (стр. 268). – Сабинские гирпины (hirpus: lupus) собирались на горе Соракте «и здесь исполняли некоторые обряды в память древнего предсказания, грозившего им полным уничтожением их племени, если они перестанут жить, *подобно волкам*, грабежом и убийствами»; они являлись в волчьих шкурах и выли по-волчьи. То же рассказывается о Tonkaways в Техасе, которые приписывают себе то же происхождение (от волка): «Эти индейцы на одном из своих праздников провозглашали торжественно, что они созданы, *подобно волкам*, чтобы жить грабежом и военной добычей» (стр. 271). – Волчица в легенде о Ромуле и Реме и на римских знаменах (стр. 271). – Греческая легенда о Ликаоне, обращенном в волка; по Платону тот, кто в храме Юпитера Ликийского в Аркадии отведает от человеческих внутренностей, смешанных с мясом других (жертвенных) животных, становится волком (стр. 272–273)[35].

Сказки. См.: *Афанасьев*, Нар. русск. ск., № 56: *Крошечка-Хаврошечка* (покойная мать является чудесной помощницей дочки в виде бурой коровы; дальнейшие превращения: корова убита, из ее костей вырастает яблоня); № 57: *Бурёнушка* (тот же мотив); см. № 149: *Ярысь-поле*; № 76: *Буря-богатырь Иван коровий сын* (чудесное рождение от щуки: отведала

от нее королева, девка-чернавка, а корова выпила ополощины; вырастают три мальчика); № 89: *Иван Медведко* (от медведя и бабы); № 146: *Сестрица Аленушка, братец Иванушка* (превращение в животное; см. № 147: *Царевна-сера-утица*; № 148: *Белая уточка*); № 150: *Царевна-лягушка* (серия превращений; женитьба на животном; см. № 151: *Царевна-змея*). *Кащей* (душа Кащея в яйце и т. п.).

Легенда о Кире. См. *Клингер*, Сказочные мотивы о Геродоте, Киев, 1903, стр. 33 и след., 34, 38 (см.: *H.Usener*, Sintflutsagen = Religionsgeschichtliche Untersuchungen, III. 1899, стр. 110–111), 39 и след.

К c) и d) см. *Marillier*, *Rev. de l'hist. des religions*, XXXVI, статья I, стр. 227 и след.

К e) Песиглавцы – *Александрия* и *Послание пресвитера Иоанна*; легендарное представление Аттилы. Песиглавцы средневекового поверия и звероголовые египетские боги. – Кинокефалы и легенда о св. Христофоре. См. мою *Из истории романа и повести*, I, стр. 453 и след. *Акты св. Христофора*, 458 и след. (кинокефал) и апокрифическ. *Деяния Андрея и Варфоломея* (кинокефал). Египетские кинокефалы (Анубис) и Христофор: Онуфрий (= благое существо: nos-nepos). Христофор у De Voragine и в его источниках.

К f) Превращение в зверей и растения в мифах и сказках, как обратный тотемистическим представлениям процесс.

К g) Возрождение, см. *Nutt*, The Celtic doctrine of re-birth (London, Nutt, 1897), и отчет Marillier в *Rev. d'hist. des religions*, t. XL, № 1, Juillet – Août, стр. 60 и след. Большая часть фактов относится к идее *партеногенезиса* (см. далее). По одной версии (Nutt, *o. c.*, стр. 38 и сл.) Кухулайн, сын бога Lug и Dechtire (сестры Конхобара), привлеченной Lug'ом в страну фей, где она зачала от него. Кухулайн родился, умер и проник снова в Dechtire под видом маленького насекомого, которое она проглотила, когда пила воду. Кухулайн является во сне той, которая была одновременно его супругой и матерью, и открывает ей свое происхождение.

По другой версии отец Кухулайна – властитель страны фей; он похитил Dechtire, превратил ее в птицу и, по истечении 3-х лет, когда ей уже предстояло родить, отправил ее вместе с подругами опустошать поля Ульстера, чтобы привлечь в чудесную страну отца ее и его витязей, которым, по рождении, должен был быть передан ребенок. Ness проглотила червяка; ее сын Конхобар зовется по матери сын Нессы, mac Nessa. Chulainn = собака Culann'а: след тотемизма[39]*. Периодические табу, воспрещающие витязям Ульстера в известный момент всякую деятельность; иные видели в этом забытые следы обрядовой кувады. Нельзя жениться на девушке, каплю крови которой выпил, так как тем самым она стала принадлежать роду данного мужчины (Марилье, *о.е.*, стр. 71, примечание 1).

Возрождение Etain Echraide, дочери Ailill (Nutt. стр. 47 сл., Марилье, стр. 80 след.). Conall Cernach родился от Findchoem, проглотившей червячка (Марилье, стр. 82). – Превращения Tuan Mac Cairill (Nutt, стр. 76 и след.): он был первоначально сыном Starn, брата Partholon, первого ви-

тязя, ступившего на берег Ирландии и в образе человека, оленя, вепря, орла и, наконец, лосося принимавшего участие во всех нашествиях, которым подвергалась Ирландия. Когда он был лососем, жена Cairill'я отведала его мяса, и он родился от нее в человеческом образе. – Превращения и возрождения Taliessin'а (в поэме *Kat Godeu* = *Битва при Годеу*): он был поочередно мечом, слезой, звездой, книгой, орлом, оракулом, каплей воды, арфой, змеей, копьем и т. п. – Сходные пантеистические образы в стихотворениях, приписанных мифическому поэту Amairgen, сыну Mil (VIII в.: «Я ветер, дующий над морем, я волна, подымающаяся из бездны» и т.д.) (Марилье, стр. 84–85). См. Марилье, стр. 94 – метаморфоза [миф о Загрее].

2. Тотемизм, эксогамия и матриархат

§1. *Первобытная семья*. – См.: 1) *Maxime Kovalevsky*, Tableau des origines et de l'évolution de la famille et de la propriété, Stockholm, 1890[36] (древнейшая фаза – матриархат[37], что толкуется как утробная и экзогамическая семья, не допускающая союза, кроме брака между целыми группами).

2) Охримович, *Значение малорусских свадебных обрядов и песен в истории эволюции семьи в Этногр. Обозр.*, кн. XI (1891), стр. 44 сл. В рассказе кн. Бытия (гл. 24, стр. 2–61) о сватовстве за Ревекку согласие на брак дают не дед ее (Нахор) и не отец (Вафуил), а брат (Лаван) и мать: указание на существование у древних евреев матриархата. Моногамии предшествовало «беспорядочное сожительство, кровосмесительство (?), пуналуанская ("своиста") семья», основанные на полиандрии и полигамии: целой группе женщин соответствовала такая же группа общих мужей. Оттуда значение материнства и родовой счет по матери; дети одного отца (от разных матерей) считались друг другу чужими; дети причислялись к роду матери, были ее наследниками и т. д.; ближайшими родственниками женщины считались ее брат и дядя (по матери); они заменяли ей отца и мужа, заботились о ней, о ее детях, защищали их. Мужчины работали не на своих детей, а на сестер и племянниц; они наследовали им. Женщины имели решающий голос в семейных и общественных делах[40]*. – Следы матриархата у этрусков, ликийцев, египтян, евреев, греков, германцев, кельтов, басков; существуют в Америке, Австралии, у негритянских племен. – Матриархат, как обрядовое переживание у славян, по малорусск. свадебным обычаям (преимущественная роль матери, брата и женщин).

Анализ малор. свадебных обрядов и песен. – Свахи, стоя на дворе под хатою, поют: «Пусты, *маты*, в хату!» Дружки невесты поют в хате: «Там бояре вориточка обнялы. Выйды, *матинко*, попытай!» – Зять через старшего свата дает *матери* невесты сапоги в виде платы за дочь (стр. 51 и сл.).

В «гаивках» и колядках отдает замуж дочь – мать (стр. 53). В Перигинске есть старый обычай, называемый «контрактами»: в день Богоявления парубки и девушки-невесты собираются на площади; с одной стороны становятся девушки с *матерями*, с другой – парубки, которые выбирают себе жен; выбравший себе девушку бросает в нее снегом; за-

тем идут в церковь, а в начинающийся мясоед засылают сватов (стр. 53–54). Зять благодарит за невесту тестя и тещу; но в песнях говорится только о теще (стр. 54 и след.). О невесте поют, что она выходит замуж «не по моiй воли, але по *братовiй*, по братовiй, по *сестрынiй* и по *матернiй*»; косу расчесывает *брат* или *мать*, венок, обыкновенно, *мать*; расчесывает и отрезает косу *брат*, венчает мать, благословляет *староста*, представитель (материнского) рода (стр. 57 и след.). Мать представляется в песнях воспитательницей дочери, она прячет ее от сватов, пускается в погоню за увезшими ее, хочет ее выкупить (стр. 60 след.). *Мать* воспитала и *сына*, снаряжает его за невестой (в колядках она, не отец, отправляет его на войну) (стр. 64 и след.).

Песня о *кровосмешении*, как свидетельство матриархальных отношений: говорится о связи матери с сыном, брата и сестры – от одной матери; отец в этой связи не является вовсе (стр. 67–69).

И в других свадебных песнях и обрядах преимущество древности на стороне матери (resp. свекрови); отец (= свекор) стал фигурировать позднее (стр. 69–84). Роль невестина брата в свадьбе (защищает невесту, торгуется, продает, расплетает косу, гонится за свадебными боярами или зятем; чередуется с матерью в тех же обрядах) (стр. 84 и след.).

3) *Фр. Энгельс*, Происхождение семьи, частной собственности и государства. Пер. с 4-го нем. изд., СПб. 1894 (см.: *Этногр. Обозр.,* XXI, стр. 182–183)[41*].

4) *Starcke*, Die primitive Familie in ihrer Entstehung und Entwicklung, Leipzig, 1888 (развивает взгляд Мэна: древность патриархата; отрицание коммунального брака. См.: *Этногр. Обозр.*, XXII, стр. 153 и след.).

5) *Cunow*, Die Verwandschaftsorganisation der Australneger, Stuttgart, 1894 (см. отчет в *Этногр. Обозр.*, XXVI, стр. 105 след.). Матриархат не древнейшая форма брака; за ней лежал период беспорядочного сожительства. Примеры австралийского устройства[38]. В основе территориальная группа, делящаяся на три класса: 1) мальчики до 17–18 л., девочки до 13–14; 2) взрослые, дети которых еще не достигли брачного возраста; 3) родители тех, которые принадлежали 2-му классу. Стало быть: деды, отцы, внуки. Члены каждого класса считаются между собою братьями и сестрами. Понятия отца, деда и т.д. не в смысле кровного родства, а в смысле возраста: отец, собственно, большой; одно слово означает и мать, и женщину. Так как браки внутри каждого класса разрешаются, то, например. дядя и племянница, тетка и племянник могут (по возрасту) очутиться в одном классе, и браку нет препятствий. Единственным ограничением является запрет родителям состоять в одном классе с детьми и вступать с ними в брак[39] (см.: *Этн. Об.,* l. c., стр. 110–111, брачные группы *пирауру* у австралийских диейери как переживание периода беспорядочного сожительства: Диейери выменивают на шерсть, приобретают покупкой или службой в доме будущего тестя или, наконец, похищают себе жен; приобретаемая этим путем жена называется «нол». Но вступить в союз с ней имеет право не только муж, но еще ряд лиц, быть может, все лица одного возраста с мужем, члены его группы; муж, в свою очередь,

имеет такие же права по отношению к женам этих лиц; мужья считаются по отношению друг к другу пирауру; этим же именем называют друг друга и жены подобных товарищей. Число пирауру колеблется между 4 и 10 и более соучастников). Это ограничение является важным фактором в истории развития брака: чтобы применить его на практике, необходимо, чтобы отец был известен; это же условие необходимо для перечисления лица из класса отцов (т. е. не имеющих детей, достигших брачного возраста) в класс дедов. Этим опровергается положение, что отец на низшей ступени общественного развития оставался неизвестным. При полной свободе сожительства между лицами одного и того же класса, когда известное лицо могло сожительствовать хотя бы с родной сестрой, союзы все же имели известную продолжительность. Положение женщины в пору территориальных групп приниженное: муж – собственник жены (или жен); он может оставить ее при себе, проституировать, променять на другую. Если представить себе немногочисленность австралийских территориальных групп (40–50 лиц), то факт, что отец ребенка оказывается известным, будет совершенно понятен; но отсюда еще не следует, что на низших степенях развития мы уже встречаемся с зародышем агнатической семьи, ибо понятия о кровном родстве еще нет; ребенок причисляется к территориальной группе, к которой принадлежали его родители, причем не делается различия, оказывается ли мать его членом этой группы по происхождению, или введена в нее иным путем, похищением, покупкой или меной (стр. 108). Переход от территориальной группы к тотемистически-родовой (расширение брачных запретов) (стр. 109). Появление тотемистически-родового устройства (происхождение от одной плоти, животного или растения) и матриархат: ребенок причисляется к территориальной группе отца, но к роду матери: ребенка стали считать происшедшим исключительно от плоти матери; счет родства по женской линии (стр. 110). С появлением матриархата приниженное положение женщины, однако, нисколько не изменяется к лучшему: муж продолжает считаться собственником жены и детей; жена переходит жить в территориальную группу, к которой принадлежит ее муж, и ему принадлежат не только дети, рожденные от него, но и те, относительно которых он знает или предполагает, что не он является их действительным отцом. Резко высказывается противоположность между территориальным и кровным принципами в обычае, согласно которому, если даже отец (юридический) умрет тотчас после рождения ребенка, и его вдове дается группой мужа разрешение возратиться с ребенком в ее родную группу, – ребенок обязан через несколько лет возвратиться в группу, к которой принадлежал его отец. Но при этом кровный принцип не терпит нарушения, так как ребенок тем не менее считается принадлежащим к роду своей матери. Господство женщины и уничтожение права мужчины на своих детей, переход этих прав в руки матери и ее рода, представителем которого в отношении к судьбе детей был обыкновенно брат матери (дядя с материнской стороны), является уже результатом дальнейшего развития родового союза. Значение появления матриархата для обществен-

ного устройства австралийцев было громадно; если первоначально эндогамные территориальные группы с увеличением запретительных законов о браке становились все более экзогамными, то при возникновении тотемистических союзов они представляли некоторое время однородную по своему происхождению массу. После появления матриархата однородный состав территориальной группы претерпевает следующие изменения: так как жены берутся из различных тотемистических союзов и дети от таких браков, оставаясь в территориальной группе отца, причислялись к тотемистическому союзу матери, то группа стала вскоре состоять из членов различных тотемистических союзов, и так как браки между членами различных тотемистических союзов разрешаются, то территориальная группа из экзогамной становилась в значительной степени эндогамной, т. е. возвращалась, так сказать, к первоначальному своему состоянию (стр. 111 и след.).

6) *J.R. Mucke*, Horde und Familie in ihrer urgeschichtlichen Entwickelung, Stuttgart, 1895 (см.: *Этногр. Обозр.*, XXVII. стр. 96 и след.).

7) *E. Westermarck*, Gesch. der menschlichen Ehe, Jena, 1893; русск. пер. Семенова: *Вестермарк*, История брака, 1896, СПб. (см.: *Этногр. Обозр.*, XXIX–XXX, стр. 266). Критика коммунального брака; существование индивидуальной семьи на низших ступенях развития.

8) *E. Grosse*, Die Formen der Familie und die Formen der Wirtschaft, 1896 (см.: *Этногр. Обозр.*, XXXI, стр. 89 и след.): в начале развития индивидуальная семья; против беспорядочного сожительства, которое он смешивает с «промискуитетом», приписывая эту теорию Спенсеру; Спенсер, напротив, критиковал теорию Лёббока о «коммунальном браке». Счет родства по материнской линии следует отделить от матриархата; первый встречается на низших ступенях развития; в зависимости от условий жизни, этот, почти всюду первоначальный, счет родства может или замениться счетом родства по *отцовской* линии, или, при благоприятных обстоятельствах, развиться в *материнский* род. Зависимость того и другого от форм *хозяйственного* быта: переход от охотничьего-рыболовческого быта к земледелию поднял значение женщины; на низших ступенях развития женщины почти исключительно занимаются земледелием, и это хозяйственное, выдающееся в вопросе о добывании пропитания, положение женщины оказывается наиболее сильным фактором в развитии материнского рода. Разумеется, на первых порах оно незавидно и тяжело, как и при господстве территориальных групп; в лучшем случае хозяйственное значение женщины делает ее из рабыни сотрудницей мужа. Лишь при особо благоприятных условиях развивается форма *матриархата*, свидетельствующая о преобладании матери в семье; но ее нельзя считать необходимой формой в эволюции родовых отношений вообще. *Патриархат* развит главным образом в скотоводческо-пастушеском быту: работа исключительно в руках мужчины, положение женщины удрученное; она не играет почти никакой роли в хозяйстве. (*Этн. Об., o.c.,* стр. 94–95).

9) *R. Hildebrand*, Recht und Sitte in den verschiedenen wirtschaftlichen Kulturstufen, 1896 (см.: *Этногр. Обозр., ibd.*, стр. 98 и след.). В начале –

индивидуальные союзы; первоначальный брак куплей; при недостатке средств – похищение; браки, имеющие своим последствием материнское право, являются лишь суррогатом, способом, к которому прибегают в случае нужды, когда муж не имеет средств или слишком скуп, чтобы купить себе жену[40].

10) *Folk-Lore*, v. XII, № 1 (1901): *Presidential address* (S.Hartland), стр. 29 и след.: племя банту[42]* живет в патриархальных порядках; положение женщины относительно низкое, но следы матриархата остались, например, в значении дяди по матери у базутов. Старший дядя (по матери) несет у них в отношении детей своей сестры особые обязанности, начиная с момента их рождения и до момента погребения. Ему же отдают часть военной добычи, захваченной племянниками, скота, которым выплачивают за невесту. У Ovaherero Дамары женщины пользуются большим уважением. Родство считается по матери. Дети – наследники дяди по матери. Также у Bayeye озера Нгами. У готтентотов высшая клятва – клятва старшей сестрой. Следы тотемизма у банту (стр. 30 след.): название кланов по животным; суеверный страх перед животным, имя которого они носят. «Что вы пляшете?» обозначает у них: «К какому клану вы принадлежите?» Они никогда не вкушают мяса животного, имя которого носят. Клан Bakuena (стр. 31) зовет своим отцом крокодила и совершает в честь него празднества, клянется им и клеймит изображением его пасти свой скот, не убивает его и не пользуется его шкурой. Несколько иные подробности сообщают Arbousset и Daumas о Baperi, называемых поэтому также Banoku (стр. 32). Если у Ovaherero сохранились следы происхождения рода по матери, то у более северного клана племени банту, у Waganda'ов существует запрет жениться внутри клана (эксогамия). Hartland считает культ предков возникшим в связи с водворением патриархата (стр. 33 и след.; стр. 35 и след.).

11) *A. Lang*, The origin of totem names and belief в Folk-Lore, 1902, v. XIII, № 4, стр. 347 и след. Автор связывает групповой тотем с народными кличками, *blason populaire*, взятыми от животных или растений, которыми питалась первобытная семья. Клички эти давались посторонними, соседями; кличка лишь впоследствии дала повод к генеалогическому мифу родства с животными и т.п. См. там же, стр. 393 и след., обсуждение этого вопроса в обществе *Folk-Lore'a* и стр. 398 и след. *A. Lang*, Australian mariage systems.

12) К тотемизму. См.: *Этногр. Обозр.,* кн. LIV (1902), стр. 145 и след. (отчет о *Année sociologique* E. Durkheim'a, 5-e année, 1900-l). – *H.Schurtz*, Altersklassen und Männerbünde, Berlin, 1902.

13) *A. Lang*, Modern Mythology, Лондон, 1897, стр. 70 и след.

14) *A. Lang*, Social origins. – *Atkinson*, Primal law, Лондон, 1903 (статья Ленга – подробный разбор тотемистических теорий; со стр. 131 – изложение теории, выраженной автором в № 11 выше).

15) *Л. Штернберг*, Гиляки в *Этногр. Обозр.,* кн. LX (1904), стр. 1 и след. Следы матриархата у айно (стр. 21 и след.); черты группового брака у тунгусских племен. Видимо, патриархальный строй гиляков покоится на

групповой организации. Гиляк зовет своей женой не только свою собственную жену, но и жен своих старших братьев всех степеней родства, и они зовут его своим мужем. Дети их зовут друг друга братьями. Матерью гиляк зовет не только свою родную мать, но и всех жен братьев своего отца, родных и агнатных, а также и сестер этих женщин, а они зовут его сыном. Соответственно этому он называет своим отцом не только родного отца, но и братьев отца и т.д. Этой номенклатуре отвечает и половое общение. Все лица, связанные между собой званием муж и жена, действительно имеют право вступать друг с другом в половое общение до брака и после законного, индивидуального брака; состоя в индивидуальном браке, жена пользуется этим правом негласно, т.е. в отсутствие мужа, вступая в общение с лицами из группы мужчин, которых она зовет «муж».

16) *Baldwin Spencer* and *F.J.Gillen*, The northern tribes of central Australia, London, Macmillan, 1904. См.: *Deutsche Literatarzt.*, 1905, № 3. Обозначение родства у центр, и сев. австралийцев не индивидуального характера: отец = брат отца, сын брата = сын, сестры жены = жены и т.д.; важна также связь форм родства и племенного разделения. Тотемизм. Вера в волшебство, заговор, боязнь волшебства. Одни племена остались при материнском праве, другие перешли к патриархату, сохранив при этом остатки матриархата. Групповые браки, некогда господствовавшая форма, все более и более исчезают, быть может, в связи с обеднением флоры, следствием чего явилась невозможность сосуществования многочисленных групп.

17) Λάμπρος Ἴχνη μητρικοῦ δικαίου παρὰ τοῖς νέοις ἕλλησι τῆς Λυκίας. Фамильные названия по матери – следы древней ликийской гинекократии.

18) *Howitt*, The native tribes of south-east Australia, London, Macmillan, 1904.

19) Статьи Durkheim'a в *Année sociologique,* 1902 г. и 1903–1904 гг.

20) *A. Lang*, The secret of the totem, Langmans, 1905, 215 стр. (отчет S. Reinach'a в *Rev. crit.*, 1906, № 18, с ссылкой на свою статью в *L'Anthropologie*, X, стр. 65).

21) *Langloh Parker*, The Euahlayi tribe, a study of aboriginal life in Australia, London, Constable, 1905.

§ 2. *Резюме.* – 1) Беспорядочное сожительство: коммунальный брак. Территориально-возрастные организации австралийцев и система пирауру. Запрет браков между родителями и детьми.

2) Переход к родовой организации: увеличение числа брачных запретов. Счет по материнской линии уже на первых стадиях развития; тотемистический род и запрет браков между общниками одного тотема укрепило значение материнства: дети принадлежат к территории отца, но к тотему матери; их ближайший родственник – не отец и его сродники, а сродники матери, дядя и т.п.; отношение дяди к племяннику ближе, чем сына к отцу (возможны, таким образом, браки между братом и сестрой, если они прижиты одним отцом от разных матерей).

3) Матриархат и патриархат как относительно поздние стадии развития, отвечающие различным формам хозяйства.

§ 3. Легендарные иллюстрации.

а) Запрет эндогамного брака и тотемизм. Типы: $а^1$) Психея и $а^2$) Мелюзина[43*].

3. Матриархат и патриархат и их отражение в представлениях о партеногенезисе[44*] и в куваде[45*]

§ 1. *Партеногенезис.* – Легенда о Данае[41] и сродные ей[42]. Чудесное рождение в сказках, от рыбы и т. д.[43] Сказка из Аннама[46*] (вероятно, китайского происхождения): однажды бездетный человек захотел съесть огромного угря, жившего в месте слияния нескольких рек. К нему явился бонза и просил его не трогать угря. Видя, что убеждения его напрасны, бонза попросил дать ему поесть, прежде чем он уйдет, на что человек согласился. Когда он сварил угря, в нем оказалась пища, поданная бонзе. Тогда ему стало ясно, что бонза был не чем иным, как явлением угря. После того как человек поел угря, жена его забеременела и родила ему сына, которому впоследствии пришлось пережить гибель своих родителей: это было мщение угря. – По легенде, рассказанной туземцем с Торресова пролива, одна женщина, оставленная мужем ради сверхъестественного существа и брошенная им на произвол морских волн, очутилась на острове. Измученная голодом, она съела зерна, украшавшие ее серьги. От зерен она забеременела и снесла яйцо; птица, вылупившаяся из него, отнесла женщину впоследствии к ее мужу. – В одной португальской сказке рассказывается, как однажды св. Антоний дал бездетной женщине три яблока; случайно их съела не она, а ее муж; он забеременел, и из него вырезали девочку. – Известны мотивы беременности от воды, волшебного напитка, от змеиного мяса (в *1001 ночи* Соломон дает это средство египетскому царю и его визирю, бездетным; мясо должны съесть жены царя и визиря); от черепа кости мертвеца, почки цветка, от запаха, ношения цветка на себе, от травы, на которую наступила женщина, от луча солнца (сицилийская детская сказка)[44]. – Манджурская династия Китая восходит к небесной деве, которая, купаясь однажды, нашла на своем платье красный плод, принесенный сорокой. Она съела его и родила сына, начавшего говорить со дня рождения, по имени Айсинь-гиоро = «рожденный небом для восстановления порядка среди смуты народов». Выросши, он спускается в ладье по реке к области, где три рода ссорились между собою; он объявляет себя сыном небесной девы Фэкулэнь; небо назначило его миротворцем между ними; они избирают его царем. Сходная легенда рассказывается китайцами: основатель империи Фу-си – сын девы Дзин-му, съевшей цветок, найденный на ее платье после купанья[45]. – В *Vϙlsungasaga'е* бездетная королева забеременела от яблока, посланного ей Фриггой при посредстве дочери великана Гримнира, обернувшейся вороной[46]. – Сюда же относится и легенда о Марьятте в *Калевале*[47] (сын от ягоды брусники; мать звала его Цветочком, чужие окрестили его Ленивцем: христианская сага, приуроченная к народным верованиям). – Аналогичные представления существуют

и у североамериканских индейцев, у готтентотов, в *Арджи-Борджи*[48]. – У сиамцев мы находим следующее сказание: после вырождения человеческого рода море высохнет, и земля погибнет в пламени. Обращенная в прах и золу, она очистится в порыве ветра. Тогда изойдет из нее запах удивительной сладости; привлеченная им с неба сойдет женщина-ангел; она отведает этого чудесно пахнущего вещества, после чего она уже не будет в состоянии вернуться на небо и родит 12 сыновей и дочерей, которые снова населят землю. По истечении неопределимого количества времени новое поколение людей впадет снова в грубость и невежество; тогда народится бог, который рассеет тьму и принесет истину[49]. – Аналогичны китайские и маньчжурские предания[50].– Некоторые татарские племена возводят свой род к Аланкаве, девственной дочери Джубина, сына Bolduz, царя монголов. В течение нескольких ночей сильный свет пробуждал ее, охватывал ее, проникал ей в рот и проходил через все тело. Она родит после этого трех мальчиков, родоначальников трех родов; от одного из них произошли Чингис-хан и Тамерлан[51]. – Кельтские предания о рождении Конхобара (мать его, Cathba, проглотила в воде двух червяков) и Кухулайна (когда мать его, Dechtire, выпила воды, она почувствовала, что вместе с водой в рот ее проникло какое-то маленькое существо)[52]. Тот же мотив существует в житиях ирландских святых[53]. – Кред, дочь Ронана, девушка, набрала однажды крессону, на который перед тем попало только что семя разбойника, по имени Финдах, и съела его; таким путем родился вечно-живой Boethin[54] (вариант к мотиву о проглоченном семени, *ibid.*, стр. 118–120: рассказ о принцессе Чандравати в санскр. романе, легенда о перувианской богине Cavillaca'е, о Adrika'е в *Махабхарате* и цыганская сказка из Венгрии. См. выше легенды о ребенке из яйца). – Парсийская легенда[47*] о рождении Зороастра[55] (его мать выпила настой мужского семени, коровьего молока и духа славы его стража); аннамская[56] (жена собирает в сосуд воду, капавшую с крыши, видит, что в воду упала звезда; она выпила ее и через 3 часа снесла три голубиных яйца, из которых выползли три змеи, обратившиеся впоследствии в богатырей; это были небесные гении, превращенные за какое-то прегрешение и посланные на землю на помощь царству). – Рождение от проглоченной крови, сердца, пепла от черепа, волоса, аромата (на стр. 125 приведена легенда о Фануиле); когда из крови обезображенного Агдетиса выросло гранатовое дерево, то нимфа Нана сняла его плод и спрятала у себя на груди; так родился Аттис. По одному латинскому мифу, Цекул, сын Вулкана и Пренесте, был зачат от искры, которая попала на грудь его матери[57]. – Фаллическое значение жезла в *Мабиногии*[48*] о Math'е, сыне Mathonwy, – и пня в легенде Warraus британской Гвианы[58]; зарождение от слюны, вступания на след[59]. – Зачатие и рождение неестественным путем (рождение от руки, головы, бедра; легенды о зачатии Спасителя и Антихриста, см. стр. 134)[60]. – Зарождение от купания в персидской легенде о Saoshyant'е, герое, который придет с востока и избавит мир от греха и смерти. Три капли от семени Зороастра упали на землю, их хранили ангелы; мать Saoshyant'а забере-

менела от них, купаясь в озере Касава[61]. – Зарождение от ветра: Гера родила от ветра Гефеста; девушка в поэме Лонгфелло, Wenonah, зачала от западного ветра и родила Michabo, алгонкинского героя, гораздо более популярного, нежели Гайавата. Прибавим сюда слепую Лоуятар, источник всякого зла, самую злую из дочерей Мана, зачавшую от восточного ветра и давшую жизнь 9 сыновьям; финская Ильматар зачала Вейнемейнена от восточного ветра[62]. – Китайские и корейские легенды: историк Ма Дуань-линь передает, что царь Со-ли или северных варваров, по возвращении своем из поездки, нашел одну из своих наложниц беременной. Она рассказала в оправдание свое, что пар в виде яйца спустился на нее с неба и она, таким образом, зачала; царь отверг ее, тем не менее и она родила сына, который по приказанию царя был брошен в свиной хлев; свиньи согрели его; тогда дитя бросают в конюшню, но здесь лошади делают то же самое; царь воспитывает ребенка, но старается извести его (он стал хорошим стрелком); юноша бежит, подходит к реке, ударяет по ней луком, и рыбы и черепахи устраивают ему мост; перейдя через него, он основывает в Северной Корее царство Фую[63]. – По корейской легенде царь держит в заключении дочь реки Хо (Но); она забеременела от солнечного луча и снесла яйцо, которое царь приказывает бросать последовательно свиньям, собакам, лошадям и рогатому скоту. Те его не коснулись; яйцо выброшено в пустыню, где птицы прикрыли его крыльями. Царь силится разбить его, но не в силах; его отдают девушке, она согрела его на груди, и из него вылупился мальчик. Царь подозревает его, юноша бежит; следует тот же эпизод при переходе через реку и основание царства Гаогюй-ли[64]. – Сиамская и китайская легенды: зарождение от солнечного луча[65]. – Киргизская легенда типа Данаи: хан Алтын-Бель запирает свою дочь-красавицу в подземный покой, дабы никто ее не видел. Однажды она спросила свою кормилицу: «Куда уходишь ты время от времени?» – Кормилица отвечала, что в великий мир. Однажды по просьбе девушки женщина взяла ее с собою; когда же девушка стала смотреть на мир, ей стало дурно, и в это время взгляд божественного ока упал на нее, и она зачала. Отец велит положить ее в золотой ящик и бросить ее в море; два витязя находят ее, и один женится на ней. Ее сын от солнца Чингис, от мужа у нее было еще три сына. По смерти царя народ выбирает правителем Чингиса, но его сводные братья завидуют ему, и он бежит, боясь быть убитым. На его месте воцаряется один из его братьев, но его правлением народ не доволен. Отправляются искать Чингиса; его не было дома (он жил охотой); посланные дождались, пока, вернувшись, он поел и заснул, и набросились на него, преклонив головы; он отшвырнул их от себя, но, услышав их просьбу, идет с ними. Матери предоставлено решить, кому из ее сыновей царствовать; она решает, что тому, кому удастся повесить свой лук на солнечном луче. Удается это Чингису[66]. Он снова воцаряется; посланные от Рима, от крымских татар, от народа Калифа и русских приходят к нему просить дать им в правители одного из своих детей; первым он дал по сыну, русским – дочь[67]. – Зарождение от взора[68].

Резюме: 1) Анализ египетской сказки о *Двух братьях*: ее отношение к:

a) египетским верованиям и легенде об Иосифе и жене Пентефрия[49]*,

b) схемам народной сказки (мотив «превращений»),

c) мотиву рождения sine concubitu[a].

2) Партеногенезис в религиозных и генеалогических сагах и сказках (отражение в бытовом суеверии):

a) рождение от влаги, воды: Даная (и схема преследований), кельтская (Конхобар), парсийская и аннамская легенды (вода, в которую упала звезда); Grimm, *D. Myth.*, III, стр. 103.

b) от плода: маньчжурская, финская (Marjatta), старосев. легенды (Völsungasaga);

c) от аромата: сиамская;

d) от света: татарская, киргизская (Чингиз);

e) рождение от волоса, слюны, цвета (Shott, *Walach. Märch.,* № 27), яйца, семени (съеденного), сердца, пепла, ветра, купания, взора и т. д.

3) Христианская легенда; китайские и финские параллели (Marjatta). Христианское влияние?

4) Сказочные мотивы: преследования и превращения (мотив преследования должен был явиться в связи с развитием отеческой власти?). Общее, развившееся в пору матриархата, верование в партеногенезис приурочивается позднее к рождению *героя*: он рожден сверхъестественным путем, сравнение с отцом принизило бы его.

§ 2. *Кувада*. – *М. Ковалевский*, Очерк происхождения и развития семьи и собственности, стр. 42: кувада у иберийцев (Страбон) и басков; в настоящее время в Африке, на Малабарском берегу, в окрестностях Мадраса и на Молуккских островах. В XIII веке Марко Поло встретил ее в провинции Юнь-нань; в древности – на островах Корсике и Кипре и у тиверцев, живших на берегу Черного моря. – Миф о рождении Диониса от бедра Зевса – протест против «Mutterrecht»[b] [69]. Следы борьбы партриархата с матриархатом у Эсхила в *Эвменидах*, где Аполлон говорит эвменидам, представительницам материнского права: οὐκ ἔστι μήτηρ ἡ κεκλημένου τεκνου τοκεύς[c] ст. 657 и след. См.: *Roscher*, Ausführl. Lex. der griech. und röm. Mythol., I, s.v. *Dionysos*, стр. 1046. – О куваде см. *Тэйлор*, Доисторич. быт, стр. 393–403; *Лёббок*, Начала цивилизации, стр. 15–16; *Сумцов*, Культурные переживания, стр. 171–172: когда у караибов родится ребенок, мать вскоре принимается за свои занятия, отец же начинает охать, ложится в постель, и его навещают как больного; в продолжение месяца он выдерживает диету. Когда жена абипонца родит ребенка, муж ее ложится в постель, укутывается циновками и кожами, чтобы не пахнуло на него вредным ветром, и соблюдает пост. – В селе Рудне, Смоленской губернии, муж во время родов жены стонет и охает. В с. Юриновке, Черниговской губ., Новгород-Северского уезда, при рождении младенца

[a] Без совокупления (*лат.*).

[b] «Материнское право» (*нем.*).

[c] Мать не есть родитель того, кто зовется ее ребенком (*греч.*).

если женщина сильно страдает и долго не разрешается, то у ее мужа развязывают воротник рубахи и пояс на штанах: в таком положении он сидит перед родильницей до тех пор, пока она не родит[70].

Кувада как символ и предание. См.: *S. Hartland*, The legend of Perseus, 1895, т. II, стр. 400 и след. Литература на стр. 400–401. – Обычное представление о куваде (по рождении ребенка отец ложится в постель точно родильница, тогда как она занимается делом) не может быть принято исходной точкой обобщения. Дело идет о ряде табу, воздержаний и предосторожностей, которым обязан подвергнуться отец (и мать) новорожденного с целью сохранить его здоровым (стр. 402 и след.). Автор толкует в этом смысле и следующий обычай у карибов; по истечении 40-дневного поста отец приглашает своих ближайших приятелей на пир; перед угощением хозяину делают на коже насечки зубом агути и затем промывают раны настоем индийского перца. Так и у аборигенов о. Целебеса: если первый ребенок – сын, то мать купает его в ближайшем ручье, а отец поджидает их тем временем, одев на себя лучшее платье и в полном вооружении. По возвращении матери купается отец; когда он выходит из воды, соседи бьют его камышовыми тростями, пока он не дойдет до дому. Затем он берет лук и пускает три стрелы через крышу своего жилья, выражая при этом пожелание счастья сыну. Толкование автора (стр. 408): в лице отца здесь впервые подвергается испытанию выносливость, доблесть и ловкость сына. Успех отца является порукой в храбрости и силе сына, будущего воина и охотника. Кувада известна в Америке; ее не знают народы, стоящие на низшей ступени развития (жители Австралии, Тасмании, бушмены, готтентоты, веддахи, жители Огненной земли и др.); мало следов у культурных народов. Касалась ли первоначально кувада одной матери и потом распространилась на отца, как полагает автор (стр. 409–410)? Очень вероятно, что водворение ее характеризует победу патриархата. См. также статью Добровольского о куваде в Белоруссии в юбилейном сборнике в честь Вс. Миллера (Москва, 1900 г., стр. 279).

§ 3. *Даная и Будда и вопрос о перенесении эпических схем.* – Красавица заключена, чтобы упасти ее от оплодотворения; она родит героя, бога. Мальчика, от которого ждут опасности, невзгоды (пророчество), удаляют, выбрасывают его, но он спасается, и пророчество о нем исполнено (Эдип, Ромул, Кришна, Парис, Константин, сказки типа о Марке богатом)[71]. Видимо, нет причины примешивать к нему мотив «заключения». Это примешение совершилось в легенде о Будде, см. *Oldenberg*, Buddha, 3. Aufl. (1897)[72]. Исторические сведения о Будде[73]: он из рода Сакья; отец его был, вероятно, богатым помещиком-аристократом, которого только позднейшие легенды превратили «в великого царя Суддходана». Мать его умерла вскоре после его рождения; ее сестра, вторая жена его отца, заменила ему мать. Предметом воспитания тогдашнего благородного индуса были военные способности, а не мудрость *Веды.* Благородный человек должен был владеть тремя дворцами, устроенными соответственно трем временам года, зиме, лету и поре дождей (так и Будда в ле-

генде). – Будда был женат (сын Рахула). Каким образом совершилось его внутреннее обращение – мы не знаем[74]. В одном каноническом тексте он держит речь к своим ученикам. Рассказав им о роскоши, которой он был окружен в детстве, Будда продолжал: «В такой обстановке жил я; тогда проснулась во мне мысль о том, что обычный несведующий человек смотрит с отвращением на всякого стареющегося, хотя он и сам подчинен закону старости. Точно так же относится он к болезни, смерти и жизни. В то время как я размышлял таким образом про себя, во мне исчез всякий присущий жизни жизненный подъем». – Как выразились эти факты в легенде[75]: чудесное рождение, борьба – мотивы, предустановленные древними сказаниями, сказочными схемами, окружившими зерно: Будда-познавший.

К легенде о Будде см. также *E. Sénart*, Essai sur la légende de Bouddha (1875). Его мать, царица, зачавшая и носившая ребенка вне обычных условий, отправляется однажды в сад, лежавший поодаль от дворца; здесь, стоя под деревом, «в ту минуту, когда она подняла руку за ветвью его, она разрешилась, при посредстве Индры и Брамы, ребенком, который вышел из ее правого бока, не оставив при этом ни малейшего следа»[76] (так в гомеровском гимне Латона перед рождением Аполлона обнимает пальму)[77]. Сенар объясняет роль дерева мифологически; может быть, простое рождение от дерева, плода? – Девственность матери Будды (засвидетельствованная уже бл. Иеронимом) содержится в зародыше во всех версиях легенды С точки зрения мифологической, Маю оплодотворяет, действительно, ветка, которую она держит при рождении сына (так Юнона зачала Марса от прикосновения к цветку, *Ovid.*, Fast., V, 255 и след.)[78]. – Рассказы о детстве Будды; его женитьба, гарем в 84 000 женщин, жизнь среди наслаждений[79]; музыка и пение, которые раздаются вокруг него, благодаря богам и бодисатвам превращаются в беспрерывные предвещания; они напоминают Будде тщету чувственных наслаждений и жертвы, которые он принес в былые годы в надежде спасти когда-нибудь земные существа. Но не наставления богов, а известные легендарные встречи (больной, старик, мертвец) влияют на решение Будды; в последнюю минуту решение его находит себе опору в неприятной картине толпы спящих женщин его дворца (сравнение гинекея с кладбищем). Испуганный настроением сына, царь принимает меры против бегства (подъемные мосты, которые могли поднимать и спускать только 500 человек; рвы, стража и т. д.); он усиливает их, хотя и дает согласие на удаление сына, которого стремится удержать, окружая его роскошью и удовольствиями. Ничто не помогло: Будда велит конюшему привести своего коня и уезжает; боги усыпили всех во дворце и городе, двери сами растворились перед беглецом. Отношение легенды о Будде к легендам о Кришне; в последних буддизм нашел сгруппированными легенды и доктрины, о которых здесь идет речь[80]. – Параллель к заключению и бегству Будды: Канса заключает Васудеву и Деваки, ибо сын Кришна, имевший от них родиться, будет опасен для его жизни. Ночью Кришна объявляется своим родителям в своем божественном образе;

по его повелению Васудева несет его в Vraja, чтобы подменить его на место новорожденной дочери пастуха Нанды. Васудева исполняет это, несмотря на все запоры и предосторожности.

Перенесение схемы о заключении девушки в житие св. мученицы Ирины[81]. См. *Н. Тихонравов*, Пам. отреч. русск. литер., II, стр. 146 и след. Царь Ликиній въ граде Мегісце; у него дочь Пеленопія, «прелепа видениемъ и красна теломъ яко чюдитися всемъ человекомъ доброте еа. царь же вида яко доброта еа подоблашеся лоучамъ солнечнымъ възвести царици глаголя светлость дщері нашія годеише ми есть паче солнечнаго сиянія быти о неиже помыслихъ детищоу създати столпъ. имоущи покровы. г и дверіи одръ. ѕ окрестъ же столпа быти стене, и да будуть стрегущіи ею. сътворів же дщери нашей трапезу златоу. и г чаши. и въ неи же есть злато, и вси ссоуди ея да будоутъ злати. и г отроковица избранны красны и светлы соуща на слоужбоу чаду нашему, да будеть же престолъ златъ и подножіе. вода же ключі всходящи до г помостъ на службоу детищу, да будуть же и сади различніи во дворехъ имоущи плоды царскы. и егда внидеть дщи наша въ столпъ. да въсходить Апеліанъ старець оучитель ея, и тако невидимо за запонами да оучить дщерь нашу книгамъ, въ оурочныи часъ да всходіть и исходить». Здание построено, отец вводит дочь: там она проживет, пока не достигнет «къ бракоу общему, не скорби же чадо девять десять и ѳ бг – внидуть съ тобою, на премосте коемъждо поставлю z бг съхраняющь тя»; с ней будет 14 отроковиц, Кария будет им старейшина, а ей советница. Пеленопия плачется: она не услышит голоса матери, не увидит ни солнца, ни птиц и т.д.; ее родители оплачут ее еще живою. Царь запечатал внешнюю дверь своим перстнем. Апелиан обучает ее, не видя ее. Однажды она видит «восточными дверьми входящь голубь имоущь соучець масличенъ. и положи на трапезе изиде». Затем орел кладет на трапезу венец; ворон принес свившуюся змею и также положил. Апелиан толкует видение: «Голоубь сказаніие есть силе и сщнію ветвь же маслічная знаменіие повелениемъ и обновленіе крещенія. орелъ же царь силны и велікъ. а светяйся венець избраннымъ и свершеннымъ на спехъ. Вранъ же царь немощныи искусникъ зломъ. а свитая зміа гоненье праведникомъ и страсть и скорби и нестроенію... Ты звана еси великымъ царемъ и тъи вся явить». Царь приходит посмотреть на дочь, ибо она «доспе оуже къ браку общемоу». Ее лицо сияет как солнечный луч; он предлагает ей повенчать ее, пусть скажет, «коего ти царя сынъ годе есть». Девушка просит дать ей срока на 7 дней. По уходе отца она обращается к идолам; если они боги, пусть скажут ей, быть ей замужем или нет; отец ее нудит, а она предалась вдовству, смирению сиротства, скорби бесчадия, житью печали. С той же мольбой она обращается к тому, кого исповедают галилеяне. Ночью ей является ангел и вещает: она назовется не Пеленопией, а Иринией, многих обратит к богу, и имя ее будет велико и дивно по всей вселенной. В ту же ночь явится к ней Феотим, «отъ Павла апостола оученія ведомъ имать бо тоу эпистолья и почитаеть». Является Феотим (столб-башня чудесным образом расселся), крестит девушку, нарекает ей имя Ириния; она сверга-

ет идолов с помостов. – На другой день, когда отец и мать пришли за ней, она поучает их истинной вере. Она вступает в город при общем ликовании. Здесь является ей демон («приставникъ Аполоновъ пьрвыи инеохосъ идоломъ... оучитель прелюбодеемъ и любодеемъ питая поиты и связая многи. вълхъвомъ поспешникъ. и вожь татемъ. дроугъ малакіевъ и глумитель пьяницамъ. сължь елиномъ»), велит удалиться из города, иначе он грозится разжечь на нее отца. Так он и делает. Ликиний изгоняет из палат жену, велит дочери пожрать богам (она говорит о них, что они «плодъ бо суть родству огня»), велит подвергнуть ее мучению, привязать перед конями, впряженными в колесницу, но совершается чудо: один из коней провещился, откусил царю правую руку, и он пал мертвым. Ириния воскрешает его, он объявляет себя христианином и идет спасаться вместе с женою в «столп», а граждане пусть ищут себе другого царя. – Прослышал об этом царь Седекия; пишет Ликинию («обладающемоу всею вселеною Ликинію»); тот отвечает ему («владыце земля и моря»), предлагает свое царство. Седекия воцаряется во граде (Мегидьск), велит эпарху Орву (далее: Аруву) призвать Иринию (она жила у Апелиана). Она спрашивает: «Что мя еси звалъ вышний всехъ царей?» Он отвечает: «Сяде и стяжемся о мире. и о любви». Она не хочет сидеть в сонме суетном, не пугается и мучений, выходит из них невредженной; гонения на мученицу возмущают граждан, они выгоняют Седекию из города, побили его камнями. Вернувшись в свой город, он скончался. Его сынъ, Савах, «миноувшиже дніи восмь маия пріиде въ градъ Мегидьскъ. съ многимъ гневомъ». Граждане боятся его мести, боятся за Иринию, которая готова выйти ему навстречу, но некий муж Александр успокаивает их: они видели чудесную силу Иринии. Ириния поражает слепотою царя и его войско, но по мольбе его вернула зрение. Тем не менее на другое утро он подвергает ее мукам. Ангел Азаил поражает царя и с ним много нечестивых; он приводит к Иринии и демона, поразившего болезнью новорожденного ребенка; демон говорит, что его послали «человеци вадніци», «гонты... димаи нефаліе, живоущеи прі велицемъ столпи трепезари»; они наказаны, сгорели («възгореся огнь въ сердце ихъ»). – Является Феотимъ, идет с ней в столп к ее отцу и матери, с ними все, готовые уверовать; все крестятся. – К Иринии являются двое прокаженных; она молится; является ангел, и на месте, где он стоял – источник; она велит прокаженным вступить в него: «Се источникъ Иерданъ есть. въ немъже очистіся Нееманъ Асурьскы. егоже благослови пророкъ Елісеи». – «Сътворьшіже еи три лета в Мегидехъ. взискаше ея отъ царя Ноумеріяна сына Севастіина. приведенаже бысть ко Калиніку етеру. хранимаже бе до пришествія его» .Через четыре дня ее привели к царю, который обвиняет ее, что ради нее Ликиния лишили царства, «братъ же Седекія вины ради сея оумре. и сына ми его Савора (раньше: Савах) си оумори». Он велит ей пожрать богам, подвергает мучениям, но сам убит ангелом; в граде Калничьстве многие крестились. По скончание 30 дней «дошодъ епархъ Ваводонъ (иначе: Вавoдіян) въ градъ Коньстантинъ», призвал Иринию мучить ее, но сам становится христианином.

Является Феотим и крестит многих. – Царь персидский Савор (отличный от Саваха – Савора?!) велит привести святую в град «Меидьскъ», велит ее рассечь и похоронить. Ангел воскрешает ее; «она створи во граде Менице (?) дніи о҃... Аже... пришедъ иереи божіи Ефеотимъ». Затем она идет в град Мегидьск (где находит отца умершим). Облако перенесло ее в Эфес; к ней приходит Апелиан. Вместе с ним и семью мужами она выходит за город, видит «раку мраморяну», велит положить себя в нее, сверху твердый покров, и҃ четыре дня не трогать раки. Тела ее не нашли; «почише месяца маия •е҃• день сей же написа Апеліанъ старець».

Греческий текст жития св. Ирины у *A. Wirth*, Danae in christlichen Legenden (Wien, 1892) стр. 115 и след[82]. Там же стр. 105 и след.: *Мучение св. Варвары*, см. стр. 13 и след.: при Максимилиане жил в Гелиополе топарх Диоскор; у него одна дочь, красавица Варвара; он построил для нее башню, где ее никто не видит. За нее сватаются, она не хочет выйти замуж. Когда ее отца не было дома, она вышла к рабочим, строившим в доме баню с двумя входами, и велит сделать третий, в честь св. Троицы. Когда баня была выстроена, водоемы наполнились сами собою; Варвара освятила их молитвой и крестится; отцовские идолы разбиты ею. В *Legenda aurea* ее обращение рассказано иначе: Варвара пишет Оригену, прося его наставить ее о Христе; тот посылает к ней пресвитера Валентина, который является под видом врача из Александрии и крестит ее (следуют мучения). – Св. Варвара, как покровительница Сирии; в X веке день св. Варвары – главный праздник в Антиохии; первый монастырь в честь ее в Эдессе в 1072 г.[83] – Св. Христина, тайная христианка; отец запирает ее и 12 девушек в башню, не желая выдавать ее замуж: пусть посвятит себя служению богам и молитве о благе города. У Петра de Natalibus она заперта в башню вместе с 12 товарками «juxta ritum indigenarum[a]», и крестит сам Христос; оттуда ее имя[84].

Christina mirabilis, 24 июня, *AASS*, julii, V, 637: на долю ее, как младшей дочери, выпадает самое низкое занятие – пасти овец; жизнь ее полна лишений, силы оставляют ее, и она умирает. Ангелы ведут ее душу в чистилище и рай. Господь предлагает ей либо остаться, либо вернуться на землю, чтобы взять на себя муки и наказания грешников. Она избирает последнее; очнулась в церкви, где стояло ее тело, и поднялась с ложа как птица. Жилищем ее стали деревья и купола церквей; с целью искупить осужденных стала она бросаться то в огонь, то в застывшую воду, то под мельничное колесо. Родственники словили ее, запирают; она снова улетает; умирает и снова воскресает, к третьей жизни, которую она проводит в созерцании, без чудес. Только временами исходила из нее необычайная музыка, столь прекрасная, что ее не могли воспроизвести никакой голос и никакие музыкальные инструменты[85].

Иосиф и Асенет (см. *Battifol*, Stadia patristica. I, Le livre de la prière d’Aseneth, 1889, Paris). Египетский Гелиополь является местом действия одной агадийской легенды («молитвы Асенет»), примыкающей к истории

---

[a] По обычаю туземцев (*лат.*).

Дины и Сихема, всплывающей впервые в одном талмудическом памятнике IV века по Р. Х. В более распространенном виде история Асенет появляется в греческом сборнике Захарии Митиленского (ум. ок. 540) (дошедшем, однако, до нас лишь в сирийском переводе); переведенная затем на арабский, коптский и армянский языки, она легла, наконец, в основу персидских поэм *Юсуф и Зулейха* Фирдоуси и Низами. Красавица Асенет была дочерью гелиопольского жреца Пентефра. Многие бы стали просить ее руки; но она жила в высокой башне, стены которой были покрыты золотом и драгоценными камнями, в обществе семи подруг. В доме ее было трое дверей, выходивших на восток, полдень и запад; дом был окружен высокой стеной с четырьмя воротами, которые охранялись стражей. Вокруг же был раскинут пышный сад, в котором цвели цветы и журчал ручей. Асенет отказывается от брака с Иосифом, министром фараона, которого предлагает ей отец. Ночью, после разговора с отцом, является ей ангел, по внешнему своему виду Иосиф, и приветствует. Асенет смущена, не зная, как принять гостя. Однако в соседней комнате она находит посланный небом хлеб необыкновенной белизны и мед. Она разбивает золотые и серебряные идолы и выбрасывает их беднякам, а свою царскую пищу отдает псам и постится. Раздается голос архангела: «Отныне ты приняла посвящение, имя твое в книге жизни, и ты будешь называться впредь не Асенет, а “градом убежища”, ибо многие народы укроются в тебе, чтобы покаяться». Сказав это, ангел благословил ее и ее семь подружек. Талмудическое сказание ничего не знает ни о башне, ни о посещении ангела; очевидно, этот эпизод включен христианским пересказчиком, включен неловко, ибо девственница Асенет все же выходит замуж за Иосифа (стр. 29). Легенда об Асенет в тексте Захарии Митиленского составилась под влиянием легенды об Ирине (?) в Сирии, в Гелиополе у Ливана. – В парижской ркп. легенды об Ирине: Ирина была заперта, дабы Гелиос не повредил ей (стр. 39). Горы, сестры Ирины, у Гесиода Dike и Eunomia. У Аристофана Зевс велит заключить Ирину в пещеру, угрожая смертью тому, кто ее откопает (стр. 41). – По Табари и Мирхонду – Ездигерд передает своего сына, Бахрам Гора, князю Хиры, Номану, дабы он воспитал его вдали от мира в пустыне. Номан пригласил известного зодчего Синимара и приказывает ему выстроить для своего питомца замок. Номан любуется зданием, а Синимар говорит, что если бы он был уверен, что получит сполна условленную плату, он выстроил бы здание, которое вращалось бы вместе с солнцем и отливало бы поутру – голубым, в полдень – белым, а вечером – желтым цветом. Рассерженный Номан велит сбросить его с вершины дворца. – Бахрам Гор просит дать ему наставников; когда ему было 12 лет, он превзошел всех своих учителей. Номан беседовал однажды со своим визирем о великолепии замка и спросил его, видел ли он когда-либо что-нибудь подобное. Визирь ответил отрицательно, но пожалел о бренности сооружения. На вопрос князя о том, что же стоит незыблемо, он отвечал: то, что у Господа на небе и что достигается отрешением от мира. В ту же ночь Номан отрекся от власти и, обрядившись в рубище, исчез, с той поры его никто никогда не видел.

К мотиву о бочке, ладье и т. п., куда посажена девушка с ребенком и т. д. – *H.Usener* (Sintflutsagen, Bonn, 1899)[86] сближает этот образ с λάρναξ κιβωτός[a] греческих сказаний о потопе (стр. 80 и след.). Разобраны легенды о Персее, Αὔγη и ее сыне (от Иракла[50*]) Телефе, вариант легенды об Эдипе (λάρναξ) и др. греческие; румынская сказка о Florianu[87], легенда о Григории[88], сербская песнь о найденыше Симеоне[89] и т. д. – Вместо λάρναξ является и ладья (стр. 115 и след.). Легенды такого рода Узенер объясняет эпифанией светлого божества (вместо него его образ, стр. 134 и след.). Соответствующие христианские легенды указаны на стр. 136 сл. – Либо вместо λάρναξ и корабля – рыба, стр. 138 и след. (стр. 140 и след.: Эрос-мальчик на дельфине; стр. 143–144: то же в христианских легендах; см. стр. 147 и след. Сюда же, стр. 168 и след.: легенда о пресвитере Лукиане Антиохийском, ум. 311, тело которого, брошенное в море, вынесено было дельфином; его культ в Drepanum = Helenopolis).

4[90]

Отец принадлежит другому роду, чем сын; племянник ближе к дяде по матери, чем к отцу; мать принадлежит роду мужа.

I. Бой отца с сыном[91] [51*].

A. – *Busse*, Sagengeschichtliches zum Hildebrandsliede в *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, т. XXVI, стр. 1 и след. (1901).

Автор считает Песню о Гильдебранде[92] копией оригинала, сделанной двумя писцами после 800 года. Оригинал был верхненемецким, точнее восточнофранкским. Таким образом, *П. о Г.* – отражение верхненемецкой, а не саксонской (как полагал Кегель) версии Дитриховой саги, если вообще в эту пору можно различать сагу верхненемецкую от нижненемецкой.

Варианты: 1) *греческие* (Цирцея посылает Телегона, прижитого ею с Одиссеем, на поиски отца; О. бьется с ним и убит.– Бой Геракла с Зевсом у Тцетца. – Лай и Эдип). – 2) *Персидский* (Шах-наме Фирдоуси, 980–1011 гг.); эта версия должна быть древнее: Рустем прижил с туранской принцессой Техминой сына Сохраба (оставил ей драгоценный оникс для дочери или сына). В битве туранского и иранского войска отец встречается с сыном[52*]. В первый день битва кончилась ничем; во второй побеждает Сохраб, но, обманутый стариком, щадит его. В ночь Рустем, с помощью горного духа, усваивает себе избыток силы, переданный им духу в юности, после чего легко справляется с сыном. Только тогда узнает он, что Сохраб его сын. – 3) *Кельтские* версии. Кухулайн приживает с феей Айфе сына Конлаоха, которому он, уходя, оставляет кольцо и три магических слова. В поисках отца Конлаох приплывает в Ирландию. Следуя волшебным словам, он отказывается открыться витязям Конхобара. Кухулайн хочет принудить его к тому си-

[a] Ящик, сундук (*греч.*).

лой, но юноша одерживает над ним верх. Кухулайн бежит, отправляется за волшебным копьем *gae bolga*, которым он и пронзает Конлаоха [ркп. XIV в.; сага известна уже в X в. Буссе приводит вариант, записанный Campbell'ем, где мать заклинает сына не произносить своего имени, пока его к тому не принудят; вариант Макферсона и третий по ркп. XV в.[93]]. – 4) *Французские и зависящие от них версии*[53*]. *Lai de Milun*: сын Милена от какой-то дамы воспитывается у ее сестры, идет разыскивать своего отца; тетка дает ему кольцо как знак признания; побеждает отца на турнире и открывается ему (lai написано позже 1170 г.). *Lai de Doon* (одновременно с предыдущим): то же содержание; Доон женится на девушке из Daneborc, вернее Edenburc, и несколько дней спустя отправляется в поездку; новорожденному сыну он оставляет золотое кольцо как примету. Далее развитие, как в *Lai de Milun*. *Floovant*: Флоован изгнан отцом Clovis'ом, который вызывает его на помощь себе против персидского эмира Galiens, но в схватке отец и сын встречаются враждебно. Флоован уже свалил отца, хочет прикончить его, когда Richiers кричит ему, что это его отец; происходит признание (оригинал XII века. Буссе не считает вероятным принадлежность этого эпизода оригиналу). – *Gormond et Isembart* (ркп. XIII в., оригинал XI в.): Изанбар встречается с отцом, Бернаром, сваливает его с коня; язычники обращаются в бегство, вместе с ними Изанбар, который чувствует приближение смерти... – *Raoul de Cambrai*: Бернье увозит Беатрису; на пути в С [ент] Жиль она родит Жюльена; на путников нападают сарацины; Бернье попадает в плен к султану Corsable, которому помогает в войне против эмира «de Cordes»; по этому поводу он бьется с юным язычником Corsabré и решает дело в пользу Корсабля. Корсабре хотят казнить, но он оказывается Жюльеном, и все кончается миром (XII в.). – *Aliscanz*: Ренуар, сын сарацинского короля Desramez, похищен морскими разбойниками и продан королю Людовику, бьется позднее с отцом; тот объявляет ему, кто он, но Ренуар ударом дубины ломает отцу несколько ребер, после чего разражается громкими криками раскаяния (до 1200 г.). – *Parise la duchesse*: герцог Raymond изгоняет свою жену Паризу по наущению изменников; на пути она рождает сына Hugues, которого похищают разбойники, передающие его венгерскому королю. Он идет искать отца; сначала встречается с матерью. Между тем Raymond совершенно опутан клеветниками, только верный Clarembaut защищает Паризу; к ней является, вместе с сыновьями Кларанбо, Гугон; в бою он встречает отца, выбивает его из седла, но щадит, так как знает, что он его отец; признание, раскрытие клеветы и примирение происходят только очень поздно (вероятно, ок. 1230 г.). – *Richars li biaus*: содержание сходно с *Sir Degoré* (см. ниже). – *Guilhem de la Barra*; отчасти сходно с *Декамероном* II, 8: Гильем бежит вместе с двумя своими детьми. Их разлучают с ним. Позже, не зная того, он становится сенешалом своей дочери и должен биться за своего сеньора с королем Армении. Со стороны последнего выступает усыновленный им сын Гильема. Два раза побеждает юноша; на 3-й он признает отца по военному клику: *Barra! Barra!* (ок. 1318; автор Arnaut Vidal de

Castelnoudari). – *Gaufrey* (XIII в.). Бой Robastre'а с отцом Malabron'ом, «le luiton», который принимает образы коня и быка, чтобы испытать храбрость сына. – *Baudouin de Sebourc* (XIV в.): бой bastard de Sebourc с Бодуэном с признанием. – *Prise de Pampelune* (1325 г.): король Mauzeris и его сын Isoriés взяты в плен; Изорье принимает христианство и бьется с отцом, обратившимся в бегство. – *Tristan li Léonois*: «Apollo l'aventureux» убивает отца своего Садока, приняв его за другое лицо. – *Regina Anchroja*: Renaud de Montauban прижил с сарацинской принцессой Constance сына Guidon le Sauvage; покидая ее, оставляет ей перстень, как знак признания. Гидон едет ко двору Карла на поиски отца и, желая испробовать, такой ли он герой, как говорила ему мать, вызывает на поединок паладинов Карла; многих он победил, бой между ним и отцом колеблется, пока Гидон не открывает, кто он. – 5) *Немецкие версии: Biterolf* (вскоре после 1200 г.): Dietleip выезжает искать отца, давно уехавшего «auf Abenteuer»; бьется с ним в битве между Heunen и Reussen (Pôlânen); признание совершается при помощи Ruedegêr'а. – *Otnît* (ок. 1225 г.). *Dêmanfîn* (между 1251–1270). *Wîgamûr* (после 1250). – 6) *Английские версии: Sir Triamour. Sir Eglamour of Artoys. Sir Degoré:* рыцарь совершает насилие над заблудившейся дочерью английского короля; на прощанье он дарит ей пару перчаток и свой меч, острие которого берет, однако, с собой как примету; принцесса родит сына, которого бросают на произвол судьбы; его воспитывает пустынник; позже перчатки приводят к признанию матерью, меч – к признанию отцом. *Guy of Warwik*. – 7) *Датская версия: Holger Danske*. – 8) *Русские и византийские версии*: былины об Илье; Еруслан (=Рустем), Светлана и Мстислав (по Буссе, *Fürst Wladimir und seine Tafelrunde*, 1819, V, стр. 22). Ὁ υἱὸς τοῦ 'Ανδρονίκου (Legrand, *Rec. de chansons pop. grecques*, Париж, 1874). Армури (Веселовский в *AfSlPh*, III, 549). Саул Леванидович. – 9) *Одиноко стоящие версии*: *Anssaga bogsveigis* (в *Fornaldarsögur*, II, 325). Цыганская баллада (у v. Wlisłocki, *Magazin f. Litt. d. Ausl.,* XIX, 386). *Возвращение Jēn kuei* (китайская, у Liebrecht, *Zur Volkskunde,* стр. 214).

В. – Различные типы образования саги и предполагаемая исходная точка старой П. о Г. (Буссе, о. с., стр. 25 и след.): a) трагический тип (Рустем, Илья, Телегон, Кухулайн, Гильдебранд); b) примирение в финале (французские и от нее зависимые версии и византийско-русские); c) смягченная, «abschwächende», группа Jiriczek'а[94] состояла бы из поздней версии *П. о Г.*, некоторых редакций песен об Илье и поэмы о бое Финна и Ойсина, найденной Куно Мейером.

b) Тип с примирением. Трагический тип древнее; примирительный (судя по *Lais de Milun* и *de Doon*) указывает на существование кельтско-бретонской версии до 1170 г. такого именно содержания. Так как древняя кельтская сага о бое отца с сыном кончается трагически (Кухулайн и Конлаох), то высказывается предположение, что эта сага была перенесена араморикамии в их новое отечество и здесь была переработана ими в редакцию, представленную обоими французскими lais. – Необходимо

отметить, что в большинстве французских обработок сын является победителем, тогда как в большинстве трагических версий отец убивает сына. Такая трактовка сюжета объясняется также из старых кельтских саг, так как и здесь одолевает сначала Конлаох, и только волшебное оружие старика помогает ему одержать в конце концов верх (подобный ход событий в персидской саге, *может быть*, результат сознательной художественной обработки). Этим ослабленным типом, уже спустившимся к уровню сказки, овладела Marie de France и неизвестный автор *Lai de Doon*; далее он делается *moule épique*, отзывающейся и во французских подражаниях.

Вступление почти везде одно: отец на чужбине родит сына, ему, как примету, оставляет кольцо или нечто подобное, и сын отправляется на поиски отца. Встреча описана различно: в древнейшей версии (*Milun и Doon*) местом ее является турнир, либо случайная схватка, либо бой, решающий судьбу битвы между двумя народностями, войсками и т. д. Автор находит тот же тип в византийско-русских сказаниях (Саул Леванидович, Армури, сын Андроника) и предполагает для них заимствование с Запада (стр. 30).

c) Группа смягченных версий. Разумеется версия поздней саги о Г.: Гильдебранд знает, что неизвестный храбрый воин – его сын, который вызовет его на бой. Хотя одного слова было бы достаточно, чтобы предотвратить поединок, ему, однако, хочется заставить юношу убедиться в его превосходстве; вот единственная причина боя, которому только предательский удар Алебранда и отказ назвать себя придают слегка трагический оттенок (стр. 32 и след.).

Буссе считает предательский удар мотивом, принадлежавшим старой, трагической песне о Гильдебранде; отказ назвать себя – таким же мотивом в другой ее версии (перед автором *Тидрекссаги* были обе версии). Тот и другой вели к трагическому исходу; смягчение произошло вследствие новой обстановки, в которой оказался эпизод о бое. По старой песне, Гильдебранд стоит во главе гуннского войска; сын его находится в рядах готской рати. Они встречаются, и между ними, естественно, происходит кровавый бой. В позднейшую пору иначе: Дитрих возвращается на родину в сопровождении Гильдебранда и Герраты и возвращает свои владения без боя, так как дядя его, Эрменрих, умер. В этой обстановке трагический исход боя казался нарушающим картину, и его заменили, под влиянием франц. эпических песен, примирением в финале (стр. 34 и след.) (?), при посредстве нижненем. Spielmannsdichtung[a]. От старой саги осталась лишь победа отца, которая слишком глубоко проникла в народное сознание, чтобы в этом мотиве можно было что-нибудь изменить (во франц. «Romantypus[b]» побеждает в большинстве случаев сын, или битва не решается ни в ту, ни в другую сторону).

---

[a] Шпильманская поэма (*нем*).

[b] Тип романа (*нем.*).

Автор не решает вопроса об отношениях кельтского, смягченного, типа к французскому. Остается только разобраться в «смягченных» версиях об Илье. Они прямо противоположны нашей поздней *П. о Г.* Тогда как эта последняя является исторически поздней переработкой саги, так наз. смягченная версия в русском эпосе является составной частью старой тратической саги; и самое смягчение не есть переработка, а неполный ее пересказ. Неизвестно, был ли примиряющий эпизод исконной частью старой саги или он введен позднее; во всяком случае, нельзя говорить об ослабляющей *тенденции*, как в ранней *П. о Г.,* так как в русских былинах мирный конец первой схватки между отцом и сыном служит только тому, чтобы подчеркнуть предательство сына и оправдать отца.

а) Трагический тип и старая *П. о Г.* Финал *П. о Г.* (стр. 38–48) – трагический, как у кельтов, персов и русских. Устраняя гипотезу зависимости одной версии от другой, как и гипотезу перенесения (персидский вариант всего ближе к ирландскому, посредствующие географически варьировали его содержание), автор считает вероятным самозарождение сюжета, вызванного сходными условиями быта и жизни, не смущаясь сходством подробностей ирландской и персидской версий, побудившим Nutt'a к гипотезе индогерманского (pan-Aryan[a]) происхождения саги[95], Jiriczek'a к предположению мифической основы.

Отличие германской версии от других (стр. 48–52). – В *П. о Г.* отец возвращается домой после тридцатилетнего изгнания, тогда как во всех прочих версиях сын, прижитый отцом во время похода, отправляется на поиски отца, которого он знает только по имени. Jiriczek делает интересное предположение, что старая сага подпала здесь под влияние псевдоисторических отношений Дитриховой саги. Гипотеза эта была бы необходимой, если возводить вслед за Jiriczek'ом существующие версии саги к одному индоевропейскому источнику. В ряде других версий аргументировка также иная: в ирландско-персидской версии сын побеждает сначала множество врагов, – и только под конец, с разрешения короля, вступает в борьбу с сыном его отец. Ничего подобного нет в *П. о Г.* Особенно интересно, что в ней совершенно отсутствует мотив отказа назвать себя; отец знает раньше, кто стоит перед ним, и все-таки бьется с сыном и убивает его. Kögel, *D. Lith.-gesch.,* 234, объясняет этот исход предательской выходкой сына, засвидетельствованной поздней *П. о Г.* и *Тидрекссагой.* Это – эпизод, подтвержденный песнями об Илье и, вероятно, существовавший и в старой *П. о Г.,* что вместе указывает на трагический исход (см. мои Южнорусск. былины, II, 327 и след.).

C. – *П. о Г.* как памятник остготского эпоса, стр. 52 и след[96] [54*].

D. – Гильдебранд (стр. 59 и след.): в песне враждебная встреча на границе; Гильдебранд – идеальный тип майордома; Уланд видел в нем Птолемея, друга Теодориха; ср. Фредегара[55*] и *Gesta Theoderici.* Предположе-

---

[a] Общеарийский (*англ.*).

ния Моне и Гейнцеля о том, что в *Gesta Theoderici* речь идет о подвигах не нашего Теодориха, а действовавшего позднее Теодориха Страбона, предводителя готских добровольцев, колебавшегося между симпатиями к Амалу и Византии, основывается на неверном понимании слов: nam ille *alius* Theudericas (Theudoris) regi filius, natione Gothus fuit[a]. Этот другой Теодорих – не остготский, как полагал Mone, а вестготский, брат Thorismund'a. – Буссе считает, вместе с Мюлленгофом, Гильдебранда=Генсимуиду, о котором ходили песни и сказания: cantabilis... relationibus... cunctorum adtestatione praeconium[b] у Кассиодора. Он был майордом Walamêr'a, Widimêr'a и Theodemêr'a. Теодориха смешивали с его дядей Валамером – латинские авторы; греческие же считают Валамера его отцом, что объясняет и пребывание Теодориха при дворе Аттилы: Валамер был приближенным, советником последнего. Готы не знают этого смешения: отец Теодориха у них Theodemêr – Dietmar, к которому Генсимунд находится в тех же отношениях, как к Валамеру. Перенесение Генсимунда могло, стало быть, произойти от Теодемера к Теодориху. – По мнению Jiriczek'a Гильдебранд мог фигурировать в песне о бое отца с сыном; это имя и перенеслось в готскую сагу, заменив Генсимунда. – Буссе устраняет сближение Кауфмана: Hildebrand=Heime.

Род Гильдебранда и его облик (стр. 66 и след.): в старой *П. о Г.* отец Гильдебранда – Герибранд (так еще в *Wolfdietrich* и в приложении к *Heldenbuch*; в *Child Horn* – Герибранд. и Гильдебранд – сарацины): сын старого Гильдебранда. Гадубранд, в *Dresdener Heldenbuch* – Ollebrant, в *Тидрекссаге* – Alibrandr, в поздней *П. о Г.* – молодой Гильдебранд. По *П. о Г.* он существовал уже (*barn unwahsan*[c]) в пору бегства Гильдебранда, по *Тидрекссаее* он родился позже. Лишь вскользь упоминается (ст. 21) о жене Гильдебранда (prût in bûre[d]), которая позже получает типическое имя матери героя Уоте (Uote).

Отношение Гильдебранда к Отахеру (стр. 68 и след.). –

Е. – Сага об изгнании. Каким образом Теодорих, изгнавший Одоакра[56*], оказывается им изгнанным? (позднейшая сага делает противниками Дитриха Эрменриха и его советника Sibich-Bikki).

Представление готов, что они имеют больше прав на владение Италией, чем Одоакр и его войско, сложилось у них понемногу, ибо его едва ли можно объяснить одним только фактом получения Теодорихом официального титула от императора Зенона. Такому взгляду могла способствовать память о походах вестготов и других германских народов в Италию, а также остатки полчищ Алариха и Радагайса и воспоминание о походе дяди Теодориха – Видемера (несколько десятилетий раньше Т.), рано умершего, преемник которого, носивший то же имя, по заклю-

[a] Ибо тот другой Теодорик, сын короля, был по происхождению (*лат.*).

[b] О котором пели... по рассказам... прославление по общему признанию (*лат.*).

[c] Малое дитя (*древневерхненем.*).

[d] Молодая жена в тереме (*древневерхненем.*).

чении мира с императором Глицерием, перебрался на юг Франции, где соединился со своими родичами, вестготами. Появление Амала объяснялось, таким образом, как появление героя, призванного готами против притеснявшего их Одоакра (стр. 70 и след.). Такой взгляд выясняется из выражений Иоанна Антиохийского[57*] (v. Mommsen в *Hermes*, 6, 332), Эннодия[58*] (*Paneg. dictus regi Theodorici* в *MG*, Auct. ant., 7, 268). Fredegar, гл. 56: temporibus imperatores Honoriae regnum Gothorum post captam Romam befaria deuisione partitur; часть поселившихся в Этолии подчинилась императору Льву и с его согласия: Theodericus natione Macedonum permissum Leonis imperatores principatum adsumit... Ab Odoagro rege et Erolis seo et reliquas uicinas gentes eorum adsiduae uastarentur, per legatus Leonem imp. postulauerunt, ut Theudericum eis institueret patricium, ut per ipsum adversariis resisterent.... В *Gesta Theodorici* (Vita ex Haimoino hausta, cap. I): qua de causa Romani et maxime Gothi legatus ad Leonem Constantinopolitanum imperatorem dirigunt, oratum ut sibi aliquis mitteretur principum[a]. Автор заключает, что здесь мы видим исторический, официальный, законный титул Теодориха связанным в народном воззрении с эпохой пребывания готов в Италии (но ни τοὺς ἐμοὺς, ни propinquorum tuorum[b] Иоанна Антиохийского и Эннодия не говорят о готах, а разве о германцах в Италии; а Фредегарий и *Gesta* свидетельствуют о вызове патриция Теодориха против герулов в Италии).

Дальнейшее развитие саги совершилось у других немецких племен, например, алеманнов: здесь окрепло представление об Италии, как законной родине остготов; *Quedlinburger Chronik* 3, 31: Theodoricus, Theodmari filius, ex Ostrogotis, id est qui olim in Italia remanserant Gothorum[c] (сл. Hermanni Augiensis Chron., 5, 84 и Хрон. Бернарда, 5, 411). Раз такой взгляд укрепился и исчезло воспоминание о посылке Теодориха Зеноном, которое и Фредегарий почерпнул из книжного источника, сага должна была предстать в другом освещении. Одоакра стали представлять готом (Isidor[59*], *Hist. Gothorum*, 282; Comes Marcellinus 93[60*]: Odoacar itidem rex Gothorum[d], и *Quedlinb. Chronik*: Odoacar, rex Gothorum, Romam obtinuit[e]). Наряду с этим сохранилось воспоминание о *завоевании* страны Теодорихом и о его борьбе с Одоакром. Теодорих не завоевывал чужую

---

[a] Теодорик, по происхождению македонянин, с разрешения императора Льва получил княжескую власть... Королем Одоакром и герулами и прочими соседними племенами они постоянно опустошались, через послов попросили императора Льва назначить им Теодорика патрицием, чтобы они с его помощью отразили врагов... вследствие чего римляне, в особенности же готы, отправляют послов к константинопольскому императору Льву, с просьбой послать им какого-нибудь князя (*лат.*).

[b] Твоих родичей (*лат.*).

[c] Теодорик, сын Теодмара, из остроготов, т. е. из тех готов, которые некогда остались в Италии (*лат.*).

[d] Одоакр, король готов.

[e] Одоакр, король готов, завладел Римом

область, а отвоевывал свою, из которой был изгнан Одоакром, таким же готом, как и он, родственником, по личной вражде (nîd): позднейшая замена Одоакра Эрменрихом совершилась также не у готов и отвечает циклической тенденции позднейшей саги. Посредствующая форма в *Кведлинбургской* и *Вюрцбургской хронике*, 31, 11 след. и 23, 43 след., и у Ekkehard von Aurach,. 11, 85: Эрменрих изгоняет Теодориха *patruelem suum*[a] (Одоакр играет здесь роль Сибиха немецких сказаний) (стр. 74). Если *Кведлинбургская хроника* опирается в данном случае на древнюю сагу, то старая *П. о Г.* указывает на те же воззрения: Ôtacher мог выступать в роли Сибиха, советника Эрменриха, либо самого Эрменриха. – Изгнание (76 и сл.): Одоакр (resp. Эрменрих) изгоняет Дитриха (надо заметить, что сага не называет родиной Теодориха просто Италию, но Верону, и что завоевание Дитрихом Италии есть только следствие его возвращения из изгнания), который удаляется к гуннам (так в *П. о Г.*), ко двору Аттилы (так во всех позднейших сагах: смешение Теодориха с его отцом Теодемером). Но в *Жалобе Деора* (14 и след.): Þéodric áhte þrítiz wintra Mǽrinza burz: þǽt wǽs monezum cúþ[61]*. По Гейнцелю (*Ostgot. Heldens.*, 9 и след.) Mǽrinzas – старое эпическое прозвище готов; на рунической надписи на камне в Rök говорится о Þiaurik'е, сидящем на коне: sitir nu karuR a kuta sinum skialti ub fatlaþR skati marika. О распространении этого имени (Gothi Meranare в *Регенсбургских глоссах*, Theodoricus rex Mergothorum et Ostrogothorum, в прологе к Ноткерову *Боэцию*[62]*) и его предполагаемом происхождении (Valameriaki?) см. Гейнцель, цит. раб. Очевидно, говорится не о царствовании Теодориха в Mǽrinza burz, а об изгнании. Меринги требуют иного объяснения: Кегель переводит: Hunnenland; Буссе напоминает Mêrân готско-срврхнем. саги, обозначающий не Италию, а прежние места жительства готов, специально восточный берег Адриатики (Истрия, Кроатия, Далмация. Ср. v. Bahder, *Germania*, 29, 276, и Кирпичников в *Anz. f. d. A.,* 9, 252). Только такое географическое толкование может, по мнению Буссе, дать простейший смысл Mǽrinza burz. Следовательно, вполне приемлема гипотеза, что Дитрих провел годы изгнания на восточном берегу Адриатики, который, по-видимому, находился в то время под властью гуннов (стр. 79). 30 лет, проведенных (по *Жалобе Деора*) Теодорихом в изгнании (=*П. о Г.*: 60 зим), можно отнести к странствованию остготов под начальством Валамера, Видемера, Теодемера и Теодориха в Паннонии или к самому Теодориху, который, 462–472, находился в качестве заложника в Константинополе и окончил завоевание Италии лишь 20 лет спустя (в 493 г. Одоакр передает Равенну, и, вскоре после этого, Теодорих его убивает).

Возвращение. Дитрих возвращается с гуннской силой: такова точка зрения *П. о Г.* (и *Rabenschlacht)* (стр. 80).

Происхождение саги. Когда так называемое изгнание Дитриха стали связывать со скитаниями по Паннонии и Балканскому полуострову, а отношения Валамера, Видемера и Теодемера к Аттиле перенесли на их пре-

[a] Племянника своего (*лат.*).

емников, то появилась необходимость в продолжительном изгнании Дитриха, а затем и в ряде героических подвигов, совершенных им за эти тридцать лет. На разработку этого последнего мотива повлияло, несомненно, то обстоятельство, что тип богатыря был один из любимейших в германской поэзии: см. Wudza и Hama, Sizemund и Fitela, Вольфдидрих, Вальтер, Иринг и др.; король Ротер, Вате и Горант выдают себя тоже за «Recken», а насколько понятие «Recke»[a] слилось с понятием эпического героя, показывает самое развитие значения этого слова (стр. 82 и след.).

Вероятно, уже готская сага игнорировала последующую мирную деятельность Теодориха (это не в стиле эпической песни), ограничившись эпическим прославлением воинственных подвигов юности и первых лет зрелого возраста Теодориха (стр. 87) (к мифическим чертам, приставшим к Теодориху, см.: *Эннодий*, Panegiricus, 21: Italiae rector in amicitiam colligit duo diversissima, ut sit in ira sine conparatione fulmineus, in laetitia sine nube formosus)[b]. – Эпические рассказы о Теодорихе, проникавшие через Альпы, заканчивались, таким образом, покорением Италии, а так как о Дитрихе больше ничего не знали, то рассказы эти и были приурочены к концу его жизни.

Соединение Дитриха с катастрофой Нибелунгов обусловило новую очень важную переработку саги о возвращении. Вследствие войн с бургундами Этцель потерял возможность помочь Дитриху. Но так как сохранилось воспоминание о том, что Дитрих вернулся домой во главе гуннского войска, то пришлось принять гипотезу о двойном возвращении. Дитрих возвращается с гуннской силой, но попытка неудачна; Дитрих отправляется поэтому обратно к Этцелю. А так как мощь последнего навсегда сломлена в борьбе с Нибелунгами, то, вместо новой попытки завоевания, говорится о мирном возвращении уцелевших Дитриха и Гильдебранда (стр. 89)[97]. – Заключение Буссе: сказания о бое отца с сыном трагического извода везде произошли самостоятельно (!); смягчающая версия сложилась у бретонцев и оттуда проникла, как moule épique, в Германию, Византию и Россию (!) (стр. 90 и след.)[98].

§ 2

Вс. Миллер, Экскурсы в область русского народного эпоса (Москва, 1892). – *Персидская Рустемиада* и ее кавказские отголоски, песни о бое отца с сыном у грузин, имеретин, сванетов, пшавов, осетин, удержание имени действующих лиц (Ростом, Зораб; Кекевоз=Кейкаус). Бой отца с сыном у Фирдоуси[99]: Рустем прижил Сохраба с дочерью семенганского царя, Техмимэ (техм=сильный, богатырский)[100]. Покидая царевну, Рустем вручает ей оникс: коли будет дочь, она прикрепит его к волосам, если сын, то к руке. Родится Сохраб, еще мальчиком сильный не по ле-

---

[a] Витязь [в древненем… изгнанник] (*нем.*).

[b] Правитель Италии соединял две противоположности: он был в гневе несравненно молниеносным, а в радости безоблачно прекрасным (*лат.*).

там; допрашивает у матери имя его отца; она открывает ему его, но советует скрыть свое происхождение, чтобы о нем не узнал туранский царь Афрасиаб, смертельный враг Рустема. Сын решает собрать войско, идти в Иран свергнуть с престола царя Кауса и отдать престол своему отцу, а затем свергнуть с престола туранского царя и воцарить мать.

Узнав о силе Сохраба, Афрасиаб задумал противопоставить ему Рустема, а к Сохрабу посылает двух хитрых туранцев, чтобы руководить его коварными советами и не дать ему случая лично узнать отца. – Сохраб выступает в поход (его поединок под стенами «белого замка» с амазонкой Гурдаферид). – Узнав об успехах Сохраба, Каус посылает за своим главным пехлеваном Рустемом. Сохраб вызывает поединщика; иранские пехлеваны высылают Рустема; Сохраб чувствует к нему влечение, спрашивает, не он ли Рустем; тот называет себя простым воином. Бой идет на копьях, мечами, палицами и кончается борьбой. Сохраб называет Рустема безумным стариком, так как он, несмотря на старость, надеется быть сильнее юноши. На другое утро бой повторяется. Сохраб опрокидывает Рустема на землю, хочет отрезать ему голову, но тот прибегает к хитрости, уверяя, что по иранскому обычаю боец может убить противника, лишь опрокинув его во второй раз, и Сохраб его отпускает. Рустем молится божеству о возвращении ему силы во всем ее объеме. По третьему разу Рустем опрокинул Сохраба и вспорол ему грудь. Умирая, Сохраб сетует, что не видел отца Рустема, который отмстит за него; Рустем допрашивает его, узнает по примете (оникс на руке под кольчугой); посылает к Каусу за исцеляющей все раны мазью, но тот отказывает в ней, опасаясь чрезвычайного усиления Рустема, если останется жив его сын. С трупом сына Рустем возвращается в Сейестан; печальная весть о смерти сына доходит и до Техмимэ, она рыдает над вооружением и одеждой Сохраба, раздает нищим свое богатство и через год умирает.

Сравнение мотивов Фирдоуси с нашими былинами о бое[101]. В былине у Ефименка[102] перстень=оникс у Фирдоуси, богатырская сила и шуточки молодого богатыря там и здесь[103], встречающиеся в сказке о Еруслане и псковском сказании[104]. – У Фирдоуси десятилетний Сохраб, допытываясь у матери об отце, прибегает к угрозе; в наших былинах такого допроса с пристрастием нет, но в иных пересказах сын является еще более зверским, убивая мать[105]. – Оникс Фирдоуси и перстень у Ефименка[106]. У Ефименка (*l. c.*) сын выезжает в поле чистое, мать велит ему кланяться «старому», которого он в поле увидит; у Рыбн., I, № 12 паленица (девушка, заменившая мужчину, сл. мои *Южнорусск. былины*, II, стр. 321) послана матушкой проведать про батюшку; в других былинах того же цикла нет указания, чтобы сын искал или знал имя отца[107]. – Рустем встречается на границах Ирана, на «заставе», с Сохрабом, являющимся с туранским войском. Против последнего выступает Тус, но бежит; тогда выходит против него Рустем. Илья также стоит на заставе, когда ему доносят о нахвальщике[108], или нахвальщик подступает к городу, вызывая поединщика, о чем говорят Илье[109]. – Как при Русте-

ме Тус, так при Илье Добрыня. – Илья и сын борются в три приема разным оружием, сын так же глумится над старостью отца. Нахвальщик опрокидывает Илью, как Сохраб Рустема, хочет его зарезать[110], спрашивает об имени[111], как Сохраб Рустема (обыкновенно об имени спрашивает Илья, так что отличие у Рыбн., I, № 12 может быть случайное)[112]. После молитвы у Ильи, как у Рустема, прибывает силы, и он в свою очередь опрокидывает нахвальщика. Готовясь вспороть ему груди, он спрашивает его об имени, что делает Рустем, уже нанеся сыну смертельную рану. Поэтому узнание сына вызывает в Илье радость, а в Рустеме отчаяние. Трагический исход русских былин мотивируется коварным покушением сына на жизнь отца, служащим как бы оправданием последнего. Автор (стр. 132) считает этот мотив русской переделки стремлением оправдать Илью в его расправе с сыном. Чтобы не наложить тени на своего идеального богатыря, наши сказители имели два исхода: они могли устранить трагическую развязку примирением бойцов либо снять вину с отца, обвинив сына. Первый исход (примирительный) встречается крайне редко, второй господствует. Став на стороне отца, наш эпос очернил сына: тогда как Сохраб чувствует инстинктивную симпатию к Рустему, щадит его, Сокольник чувствует ненависть к отцу; в некоторых былинах и мать Сокольника питает к Илье враждебное чувство за совершенное над нею насилие, так что враждебность к отцу является как бы наследственной[113]. – Разбор моих 3-х групп, с обособлением которых автор не согласен[114]. Для него древнейшим типом является тип заставы (стр. 138), что подтверждается, по его мнению, между прочим, кавказскими сказаниями. Напр. (стр. 139), в сванетском[115] – Ростом находится в Караи (своем местопребывании для охоты), и туда приезжает Зураб, изображенный охотником: в осетинской сказке Ростом находится в Абрасет-городе, и туда приезжает от матери Зуран-хан. Остальные сближения (стр. 139 след.) касаются подробностей наших былин, не отвечая их основному мотиву (бой отца с сыном), например, образ сокольника с выжлецами и т.п., – образ, распространенный за пределы былин о бое, но в их генеалогии ничего не решающий. – Кабардинские сказания о враждебной встрече дяди с племянником[116]: в одной сказке Сосрыко хитростью убивает племянника Тотыреша (вариант боя Рустема с Сохрабом, по мнению автора, – стр. 141). В былине у Л.Н.Майкова[117] Илья бьется с племянником Кузьмой Семерцяниновым.

Автор полагает, что мотив боя отца с сыном проник к нам из иранских сказаний через севернокавказские степи, через инородческую тюркскую среду[118 63*].

Кельтские версии (Клизамор и его сын Картон) приводятся по Макферсону. – Эстонский вариант[119]: Кивви-аль (=человек с силой под камнем)[120], тяготившийся чрезмерной силой, сложил часть ее под камень. Затем женился, произвел сына, но, соскучившись сидеть дома, покинул жену, оставив для малютки примету (волчий зуб на цепочке). Он переправляется в Финляндию, заводит семью и в войне финляндцев с эстонцами встречается с сыном: юноша побеждает отца, но щадит его

жизнь. Тогда Кивви-аль идет к камню, где спрятана была его сила, и, почерпнув, возвращается к бою (вся природа предостерегает его, но напрасно); поборол юного богатыря, наступил коленом на грудь, хочет убить его, признает по примете сына: «Ты – мой сын, вставай; обними меня!» – говорит он; но у сына сломана коленом грудь, и он скончался. Отец перебил всех детей от финской жены и сам бросился с высокой скалы и убился. – Проф. Шредер предполагает, что эстонцы заимствовали этот иранский сюжет в Средние века: Кивви-аль прячет силу под камень, Рустем передает ее на сохранение диву; там и здесь: примета, отъезд отца, осиление сыном отца в первом бою, смерть сына, оплакивание и погребение отцом. – Киргизский варьянт: богатырь Гали борется с богатыршей царевной Даригой; на 15 день Гали ослабел и борцов розняли. Гали молит бога укрепить его; пророк Джабриил (Гавриил) укрепляет его в силе. Гали осилил девицу, женится на ней, но вскоре удаляется в Медину, велев назвать сына Сайдильдой. Сайдильда необычайно силен, убивал мальчиков кулачком в лоб; старуха, у которой он убил сына, советует ему лучше отыскать отца, чем убивать детей. Сайдильда пристает к матери с вопросами о местопребывании отца и на ее отказ угрожает все равно уйти от нее. По дороге убивает змея. В Медине Магомет признал в нем сына Гали, но он не сознается в своем родстве и уходит в Мекку, где в то время происходили игры и борьба. Сайдильда поборол 9 сыновей Гали от первого брака, затем и отца. Происходит признание, обрадованный отец целует сына, но тот, узнав, что поборол отца, бежит в горы, от удара его палки образуется пропасть, в которую он бросается, после чего на месте пропасти образуется высокая гора. – Автору Дарига напоминает богатыршу, мать Сокольника[121]; нарастание силы у Гали напоминает мольбу Рустема богу вернуть ему силу, молитву Ильи, – только этот мотив перенесен к борьбе не с сыном, а с матерью будущего сына. Необычайная сила мальчика Сайдильды и Сохраба; и Сохраб и Сайдильда угрозой допытываются у матери об отце. Сайдильда=Сохраб=Сокольник борются сначала с другими богатырями (разумеется моя группа «заставы»), прежде чем вступить в бой с отцом. – Автор предполагает[122], что отношение между богатырем н женщиной, будущей матерью его сына, начинались боем и могли принадлежать древнему народно-персидскому мотиву, отсутствующему у Фирдоуси. Киргизская сказка иранского происхождения (стр. 150).

§ 3

Резюме. – Работы, явившиеся после моей (*Южн.-рус. былины*, II: Бой отца с сыном). Я не задавался вопросом о происхождении темы: мифической (Jiriczek), праарийской (Nutt), иранской (Вс. Миллер), западной (Халанский), общечеловеческой, с позднейшими британскими воздействиями (Буссе).

Результаты нового пересмотра моей работы:

1) Бой отца с сыном как матриархальный мотив.

2) Разработка этой темы в персидском, кельтском и русском эпосах:

a) Отец оставляет мать, сын родится в его отсутствие; ему оставлена отцом примета (перс. – оникс, кельтск. – кольцо; ср. *Lai de Milun* и *Lai de Doon*; в былине у Ефименка, № VII – кольцо; эстонск. – волчий зуб)[123]. Сын отправляется искать отца (кельтск., оба *lais*, персидск., русск., киргизск.). Запрет: не сказывать имени, не объявлять рода (персидск., кельтск.; в русских былинах обыкновенно допрашивает об имени Илья; в *Тидрекссаге* Алибранд называет себя лишь по второму разу). Бой: чудесное прибавление силы у отца (персидск., кельтск., русск., эстонск.). Изменнический удар сына (русск., позднейшая *П. о Г.*?). Трагический конец.

b) Русские былины знают мотив о матери, как эпизод, включенный в сюжет о бое, не начинающий его[124]. В таком виде песня о бое могла быть известна готскому эпосу.

c) Здесь она приурочилась к мотиву о возвращении (Теодориха и) Гильдебранда из изгнания[125], вследствие чего изменился и ее план: Гильдебранд возвращается к жене и сыну, *он* едет навстречу сыну, *не сын* его ищет; мотив покинутой жены исчез. – И старая, и новая песня (=*Тидрекссага*) одинаково приурочены к мотиву возвращения: исход первой предполагается трагическим, вторая кончается мирным признанием. Буссе объясняет это различие тем, что в первой разумеется возвращение Гильдебранда во главе гуннского войска, причем происходит бой; во второй говорится о мирном возвращении Теодориха (и Гильдебранда), – а трагический исход боя, казалось, нарушал настроение, почему и был изменен. Но где доказательства такого именно отличия предполагаемого исторического субстрата? В сущности, нет доказательств, что и старая *П. о Г.* кончалась трагически. Если взять в расчет изменение сюжета вследствие готского приурочения, то основная схема *Песни о Гильдебранде* была бы следующая:

	Песни о Сокольнике. Сл. у меня 2-я группа.
1) Встреча возвращающегося отца с сыном на границе (старая П. о Г. без начала; сын родился до отъезда отца; в позднейшей *П. о Г.* сын родился по отъезде отца).	1) (История матери Сокольника) Встреча отца с сыном на границе (он родится по отъезде отца).
2) Сын выезжает с псами и ястребом (*Тидрекссага*).	2) Атрибуты Сокольника.
3) (В старой *П. о Г.* нет спроса) Спрос (поздн. *П. о Г., Тидрекссага*).	3) Спрос.

4) Бой отца с сыном (нет, как в кельтск., персидск., предварительно боя с другими богатырями)	4) То же.
5) Предательская выходка сына (поздн. *П. о Г., Тидрекссага*).	5) То же.
6) (Смерть?)	6) (Смерть)

Результат: в числе источников русских песен о бое была и версия, позволяющая восстановить схему сюжета, отложившегося в песнях о Гильдебранде и его сыне.

§ 4

К былинам о бое Ильи с сыном в Пинежских былинах[126].

А. – От того-то от города от Латыря [стр. 170]
Жил-был тут старик казак да Илья Муромец.
Он жил-то, поживал со Марьей со Бурдуковной
И прижил он ей да детишшо.

Уезжая в чисто поле, он говорит ей: если сын родится – крест на него наложь, коли дочь – *перстень.* – В чистом поле Илья вызывает поединщика, и он явился на голос. У Ильи «правая нога окатиласе, Левая нога да обломиласе»; молодой богатырь бросает его выше лесу стоячего, пониже облака ходячего. Сокольничек хочет пороть ему груди белые. Илья молится, и «царица небесная» велит ему встрепенуться. Он сбивает с ног Сокольника, кидает его, подхватывает; увидел на груди чуден крест, спрашивает о роде, имени. Тот отвечает: «Я от того-то от города от Киева, – От той-то от бабушки Златы-горки». Илья садит его на коня велит кланяться «бабушке Бурдуковной».

В. – *Молодость Добрыни и бой его с Ильей Муромцем* [стр. 350 и сл.]. – Богатырские шуточки двенадцатилетнего Добрыни. На него жалуются его матери (Омельфе); он просится у нее ехать в чисто поле; «да уцитьсе на *тур* богатырской жа». – Он уезжает в поле, а к Омельфе приезжает Илья Муромец. Она просит его: коль увидишь в поле Добрыню, «не придай ты ему смерти скорое». Между тем Добрыня ездит по чисту полю, «А уцитьсе на *тур* богатырской жа / А правай рукой копьем *шурматит*, / А левой рукой он потхватыват». – Бой «палками воинныма», саблями, копьями; в рукопашную. У Ильи нога окатилась левая. Добрыня хочет пороть ему грудь, спрашивает об имени; узнав, просит прощения. Они разъезжаются. Добрыня рассказывает матери о своем похождении, и та

говорит ему, что Илья его «родной батюшко». Стало это Добрыне за беду великую; скачет он за паленицей, хочет убить ее, но не не нашел.

C. – *Встреча Ильи Муромца с Добрыней, Святогоркой и со своим сыном* [стр. 409 и сл.]. – Никита Романович живет в Рязани; у него сын Добрыня, горазд был бороться. Слух о том дошел до Мурома, до Ильи Муромиця; он выезжает, чтобы с ним померяться, а Добрыня в чистом поле. Илья за ним; бой копьями, саблями, в рукопашь. Добрыня свалил Илью и побратался с ним. – Илья уезжает, встречает «молоду жену» Святыгорку и творит с нею в шатре «любовь тайную»; дает ей камень драгоценный: коли будет сын, «ему в *перстень* влей», коли дочь, отдай ей. Когда сыну исполнилось 17 лет, *он просится у матери в чисто поле; мать не велит ему биться со стариком*: «Которой на кони-то сидит да сам шатаитьсе, / И голова-та бела да приклоняитьсе, / И борода-та седа да раздвояитьсе: / Ишшо то веть, дитя, родной отець тибе». – Илья встречает сына: «Зблестал на руки да золотой перстень, / И драгоценной-от камень восссял в ём». Илья приглашает его в свой шатер, велит ехать домой: пока он молод, – будет ему 30 лет, тогда пора воевать; он дает ему «латы золоты», свою саблю вострую, коня степного, крест царя небесного. – Сын отъехал от шатра, раздумался: дома назовут его *сколотышемъ*, выблядком. Он хочет вернуться «сколоть» Илью; заходит в шатер, ударил Илью ножом, но угодил в семипудовый крест. Илья разрывает его на копье.

D. – *Встреча и бой Ильи Муромца с Добрыней* [стр. 556 b след.]. У Микиты Романовича и Омельфы сын Добрыня, боёк на борьбу; слава доходит до Ильи; он едет к нему, узнает, что он в чистом поле: бой, кончающийся братством[127].

§ 5

Сличи следующие пинежские былины из того же сборника Григорьева: a) наезд нахвальщика на Киев; его мать, Федосья Тимофеевна, не велит ему биться в чистом поле со стариком, а низко ему поклониться. Он подъезжает к киевской заставе, «к семи борцам», «к семи удальцам, к семи богатырям, к семи поленицам розудалыемъ»; велит Илье дать ему поединщика. Илья высылает Добрыню, затем идет сам; бой на палицах, копьях, саблях, в рукопашь. Нахвалыцик сбрасывает Илью, хочет пороть ему грудь. Илья взмолился; сам кидает нахвальщика, два раза спрашивает о роде-племени; по второму разу узнает имя матери («Еще ты нонь въ чистом поли нонь засеяно»), посылает нахвалыцика к матери; тот отрубил у ней голову. Нахвальщик возвращается к заставе, где между тем Илья столует с другими богатырями; без вызова и нападения следует смерть нахвальщика от руки Ильи [стр. 21 b сл.]. – b) Выезд Ильи, встреча с Добрыней, бой на палицах, саблях, «на кулачный хват». Илья сбрасывает «нахвальщика» Добрыню, спрашивает, из чьей он земли, чьей орды. Тот два раза отвечает уклончиво (зародил-

ся «от камешка да от горюцаго»); в третий раз: «От камешка да от горюцаго, От цёсной вдовы от Марьи Тимофеевны». Илья отсылает его к матери, которую нахвальщик казнит, отсекая голову [стр. 31 сл.]. – c) Введение прозой[128]. Начало былины: «Поле моё, поле цистое». Илья вызывает поединщика; он не полагается на Ваньку Долгополого, на Алешу, выбирает «Микиту князя»; но Микита испугался «нахвальщицка». Выезжает Илья; бой на копьях, палицах, «мечах самосеках», в рукопашь. Нахвальщик повалил Илью, садится ему «на белы груди», хочет его зарезать. Илья взмолился Богородице, к нему пришла сила; он в свою очередь повалил нахвальщика, спрашивает: «Цьёго роду, цьёго плоду, как по имени зовут?» Видит на руке перстень с надписью (?).

Уж ты цадо, цадо милое да сын любимыё!
Ты поедь-ко к морю синему,
К матери к родимые,
Проживи-ко годика цытыре-то,
Тогда войевать со мной приедь.

(Очевидно, ошибка певца: это говорит Илья сыну, после чего следует стих: «И поехал он (Илья) во цисто полё», т. е. отпустив сына.) Затем в тексте многоточие (одна строка), после чего: «И приехал (нахвальщик) в цисто полё», два раза ткнул Илью копьем; тот проснулся и убил сына. – d) (Неполные) Илья Муровиць на заставе; наезжает Подсокольник. Илья посылает Алёшу (затем еще двух богатырей), затем выезжает сам. Бой на палицах и саблях. Подсокольник сваливает Илью, но он освободился, свалил его в свою очередь; два раза спрашивает его о роде-племени; на третий раз называет свою мать: Омельфа Тимофеевна. Илья велит ей отвезти поклон, а Подсокольник ее убивает [стр. 101 и сл.].

§ 6

А. Марков «К былине о бое Ильи Муромца с сыном» в *Этногр. Обозр.*, кн. XL VI (1900), с. 73 и сл. В печати известен 21 пересказ этой былины. Григорьев и Марков прибавили еще 7 новых записей. Из 28 вариантов 12 приходится на Олонецкую губ., 10 – на Архангельскую, 2 – на Сибирь, 3 – на Симбирскую губ. и один на Воронежскую[129]. Варианты былины: бой Ильи с Алешой Дородовичем[130], Жидовином, молодцом из Задонской земли (запись Маркова), Ильи с Добрыней, Добрыни с Дунаем (запись Маркова) или с Алешей[131], Добрыни с сыном[132]. Наслоение эпохи XVI–XVII вв. в некоторых вариантах былины[133]: Илья называется донским козаком[134], атаманом[135]. – Марков исходит из представления *заставы*. Слово это употреблялось[136] преимущественно по отношению к отрядам, помещавшимся на литовской границе для защиты русских областей (в первый раз «застава» в *Ипатьевской лет.* под 1205 г.): такая застава звалась «московской»[137]; упоминаются и ли-

товские заставы. Былины помещают заставу около Киева; так в большинстве вариантов[138]; в двух случаях – у Днепра или за Днепром[139]; два пересказа между – Киевом и Черниговом[140]. Автор считает это приурочение эпическим и дает большее значение трем пересказам[141], где застава находится на *Латынской дороге.*

«Латина» употреблялась преимущественно по отношению к иностранцам, приходившим по Двине в Полоцкую область и Смоленск, или по отношению к остзейским немцам. В торговых договорах 1229 и 1265 гг. «латинскими гостями» и «латинским языком» названы двинские купцы[142]; под 1271–1272 гг. «поганой латыной» называются ливонские рыцари[143]; в псковском сказании о князе Довмонте так названы немцы и шведы, нападавшие на Псков[144]. Латынская дорога относит нас в западнорусские области[145]. Кто противник Ильи? Татарчонок-бусурманчонок[146] принадлежит подновлению; в варианте Воронежской губ.[147] сын Ильи зовет свою мать полькой, у Рыбн., I 66= Гильф., 77, дочь Ильи из Литвы. Там и здесь автор видит замену старого обозначения, ставшего непонятным, новым. Старое обозначение раскрывается из имени Латыгорки: сл. Летьгола (=латыши) *Начального летописного свода*, Лотыгола, Латыгола летописей XIII–XIV вв., Латыгора первой *Псковской летописи,* Латигора *Никоновского свода.* Другое имя Семигорка приравнивается к Зимголе, Зимиголе, Зимеголе *Начальной летописи* под 1106 г.; в позднейших летописях это имя исчезает; в латинских актах и хрониках XIII–XIV вв.: Semigallia, terra Semgalle, Semigalli, Semigalliensis[148]; народное литовское название конца XVI века: Жеймигола.

В 3-х былинах, записанных Марковым[149], баба зовется Латынгоркой; в одном пересказе она помещается на Латынских горах, и рассказ начинается с нее («Шьто на тих было горах на Латыньських жа, Как у той же было бабы у Латынгорки, А как было у ей да чадо милоё») – может быть, под влиянием рассказа о заставе на Латынской дороге. Мезенский пересказ[150] дает Златыгорка, Златогорка; под влиянием этого осмысления сын ее оказывается родом из Золотой орды и вместе уроженцем «западных стран» или «северной страны»; последнее название объясняется названием Латыгорки в соответствующих былинах[151]. Варианты: Латымирка, Владымерка, Владимирка автор объясняет смешением Латыгорки с гипотетической формой Семирка (Семигорка), Семерка, откуда Семерчанин, Семерцянинов, как имя сына Ильи. Автор не согласен с моим объяснением; Семерчанин=Северцянинов (сл. Сиверьянична), а видит в Сиверьяничне осмысление непонятной Семерчаничны. Семерчанки. – От Латыгоры, Латыгоринки пошли названия Горынинки, Горнычанки (под влиянием Горынский, Горынич и т. д.).

Имена матери Ильи: Амельфа Тимофеевна, Федосья и Марья Тимофеевна, Авдотья, Маринка, Настасья, Наталья. В названии матери Ильина сына (в пересказах олонецких, архангельских и сибирских) бабой автор видит старое значение бабы: ворожея, чародейка, волшебница; ее могли представить себе иностранкой, чарами увлекшей Илью; ее

злобные черты перешли и на сына, который пытается убить отца, что не удается ему лишь в силу христианства Ильи (крест на груди).

Сын: Подсокольник, Сокольник (Сокольников). Автор видит в Подсокольнике – подсокольничего: при Алексее Михаиловиче так назывался начальник над всеми придворными сокольниками[152]. Его имя: Борис[153]; у Кирши: Борис Збут[154]; Петр, Кузьма, Василий, Аполонище, Алеша Дородович, Ми-хайло Долгомерович.

Из товарищей Ильи, стоящих вместе с ним на заставе, автор признает основным Добрыню[155]; введение Алеши принадлежит эпической симплификации, желанию свести 3-х популярных богатырей.

Действие Добрыни в основном изводе былины дает некоторые данные относительно времени ее сложения. Добрыня приурочен летописью к Липицкой битве (1217 г.), причем в хронографе начала XVI в.,[156] в *Никоновской летописи*[157] и в одном своде, доведенном до 1533 г. и впоследствии продолженном до 1680 г.,[158] он назван старым термином «храбр»; в так называемом *Архангелогородском летописце*, доведенном до 1598 г., Добрыня и Александр Попович уже названы богатырями[159]. Рязанский храбр (= Добрыня), сражавшийся в дружине ростовского князя на стороне новгородцев, псковитян и смольнян в 1217 г., мог попасть в товарищи Ильи на литовскую пограничную заставу не ранее середины XIII века. Приблизительные хронологические даты дают летописные известия о заставах и латыголе. Последнее название, встречающееся в летописях под 1200, 1228, 1242, 1264, 1286 годами, исчезает в XV–XVI вв.; Латыгорка указывает, стало быть, на XIII век. Что до Зимиголы, известной только *Начальной летописи*, то она приходила в столкновение лишь с соседними польчанами[160], почему неудивительно, что другие летописи вовсе не упоминают об этом литовском племени, жившем где-то на левом берегу З. Двины. Упоминание в былине об этом племени показывает, что она возникла в Полоцкой области, где и Латыгола (о ней говорят почти исключительно летописи Пскова и Новгорода, см. *П. С. Р. Л*; IV, 183. прим. 3) и Зимигола были хорошо известны. В XIII в. термин «латына» (былинная «Латынская дорога») был вполне определенный для Западной Руси, в которой «латинскими гостями» называли иностранных купцов, ходивших по З. Двине (договоры 1229 и 1265 гг.). Если богатырская застава стояла на Двине для защиты Полоцка от двух соседних литовских племен и если былина о бое Ильи с сыном была сложена в полоцкой области, то время ее сложения определить нетрудно: упоминание Добрыни не позволяет отнести это время ранее второй четверти XIII века, а между тем около половины этого столетия Полоцкое княжество вошло в состав литовских владений. Сказание былины относится к последним годам полоцкой самостоятельности. Марков полагает[161], что сюжет песни о Гильдебранде и Гадубранде проник в Полоцкую область и здесь с большой самостоятельностью (?) (убийство матери сыном) был обработан в местную былину, рисующую отношения русских к соседним литовским племенам.

Илья был популярен у белорусского населения[162]. Истребление польско-литовского войска в 1536 году у города Себежа (литовского, на границе русского населения с Латыголой) дало повод приурочить к этому городу один из подвигов Ильи перед поимкой Соловья-разбойника[163]. – Один из пересказов былины об Илье, упоминающий Краков, называет Соловья-разбойника – «Алатырцем некрещеным» = латыгорцем, латынцем.

§ 7

К кельтскому преданию о Кухулайне и его сыне Конла сл. Elianor Hull, *The Chuchullin saga in Irish literature* (London, Nutt, 1898), стр. XXXI[164]. Бой Кухулайна с амазонкой Aife[165]. Он побеждает ее хитростью: перед боем спрашивает ее, что она более всего любит? Она отвечает: своих двух коней, колесницу и возницу. Меч Кухулайна сломился по рукоять, тогда он кричит, что колесница и кони Aife свалились «в долину» и погибли. Она посмотрела вверх, а Кухулайн схватил ее под груди, взвалил на спину, отнес в свой шатер, повалил на земь, хочет убить, но сохраняет ей жизнь под условием, что она исполнит три его желания. Второе и третье: проспать с ним ночь и родить сына. Она понесла сына, обещает через 7 лет отослать его в Эрин. Отец дает ему наперед имя (Конла), оставляет для него золотое кольцо: когда оно будет ему по руке, пусть явится в Эрин, никому не сказывает своего имени, никому не уступает дороги и не отказывает в бое.

§ 8

К песне о Гильдебранде

Kauffmann, *Das Hildebrandslied в Philologische Studien, Festgabe für Ed. Sievers* (Halle, 1896), стр. 124 и след. Песня представляется автору староверхненемецкой, прошедшей (в фульдском монастыре) через руки англосакса[166]. Запись дошедшей до нас редакции *П. о Г.* Кауфман относит ко второму десятилетию IX в.[167] По Möller'у[168] оригинал песни не старосаксонский, а фульдско-восточнофранкский.

Как удостоверение своей личности и символ верности (*huldi*) Гильдебранд передает, согласно обычаю, на острие своего копья золотые запястья[169]. Автор приводит в параллель Саксона Грамматика, *Historia Danica*, стр. 185, где «rex[a]» подает золотую «torquis», «legacionis premium pollicetur[b]». Гадубранд принимает запястья (*infâhan*)?[170]

Песня о Гильдебранде не знает, будто Дитрих и Аттила были современниками, не знает Аттилы и Эрманриха и исторического Одоакра[171].

[a] Король (*лат.*).

[b] Цепочка (ожерелье); обещает награду за посольство (*лат.*).

Гильдебранд и Гадубранд в *Asmundarsaga kappabana* и у Саксона Грамматика[172]. Результат этих скандинавских свидетельств тот, что Гильдебранд представляется вне связи с Дитрихом. Кауфман переносит эту точку зрения и на *Песню о Гильдебранде*, в которой имя Дитриха имеет значение простого исторического фона.

Автор *Песни о Гильдебранде* – какое-нибудь духовное лицо аристократического происхождения, жившее в Фульдском монастыре; песня написана ок. 760 года[173].

Potter, Sohrab and Rustem. The epic theme of a combat between father and son. London, Nutt, 1902 (Grimm library, № 14)[174]. См. отчет Crooke'а в *Folk-Lore*, XIII, стр. 444–447, и Gaidoz, *ibd.*, XIV, стр. 307–309. – Chamberlain в *Journal of American Folk-Lore*, т. XVI, январь-март 1903, № LX, стр. 66–67.

Kahle[175] не допускает мотива матриархата на основании Узенера в *Blätter f. hess. Volkskunde*, I, 198 (отрицавшего материнское право в индогерманском народе Европы против Delbrück, *Abhandl. d. kgl. sächs. Gesellsch. d. Wiss.)* и присоединяет данный к бою родственников. См. *Paul und Braune Beiträge*, XXVII, 408 [где приводится история ´Ævarr'а и его сыновей (из Landnáma, стр. 62,12 и след.=стр. 185,11 и след. по изд. Финнура Ионссона): Эварр отправляется со своими сыновьями в Исландию, где он решил поселиться. Только одного сына не было с ним, так как он ушел в поход с викингами. Каждый сын, не исключая и отсутствующего, получает на острове свой участок. Через несколько времени возвращается сын-викинг. Столкновение и бой с отцом. Признание и примирение. «Трагический» тип Буссе представлен в исландской литературе историей Bùi, о которой см.: *Paul und Braune Beiträge*, XXVI, 319 и сл.].

У армянского героя Давида[64*], сына Мхера, родится сын, которому дано имя Мхер. Уже в детстве он обнаруживает огромную физическую силу; во время своих невероятных выходок он уничтожает почти все юношество города. Он вступает в бой даже со своим отцом, и только спустившийся с неба архангел Гавриил полагает этому бою конец[176].

Reuschel, Volkskundliche Streifzüge, стр. 161 ссылается на песню, опубликованную в Zs. f. Volkskunde, IV, стр. 212 (начало ее: «An der Weichsel gegen Osten»), в которой стоящий на посту солдат, не зная того, после троекратного тщетного оклика, стреляет в собственного отца.

У Халатьянца, *l. c.,* приведены примеры боя между родственниками и близкими. Юный Мхер бьется, не зная его (хотя он и чувствует родственную кровь), со своим дядей и убивает его. Отец Мхера, Давид, принимает участие, как жених, в защите осажденного города, в котором находится его невеста. Уже три дня бьется он. Подозревая, что он убит, невеста его одевает на себя мужское платье, вооружение и отправляется на поиски мнимого убитого. Она встречается с ним, бьется; Давид повалил ее на землю, хочет убить, видит груди и узнает свою милую.

У сербов, южных румын и греков есть мотив бьющихся братьев, принадлежащих разным разбойничьим шайкам; один убивает другого и, признав его, убивает себя[177].

В Kûdrûn, 886 и след. Горант убивает своего племянника[65*].

К библиографии о Potter'е см. *Folk-Lore*, XV, стр. 216 и след.

II. Племянники в матриархальном быте[178] и отражениях эпоса

§ 1. Роланд, Тристан; племянники в русском эпосе[179]. Дитрих Бернский – племянник Эрманриха; Vivien[180] – сын сестры Вильгельма[66*].

По Шрадеру[181] у индогерманцев не было особого обозначения для племянника или племянницы. Delbrück[182] полагает, что брат отца (?) в отдаленнейшую пору развития называл своих племянников и племянниц сыновьями и дочерьми как собственных детей. Параллельно выработке имени для чуждого праэпохе понятия брата матери (?) наблюдается в ряде отдельных языков употребление древнего слова для «внука», лат. nepos и др., сперва в смысле «сына сестры», «дочери сестры», затем то же в смысле «сына брата», «дочери брата». Особое слово для обозначения братнего сына имелось только в неясных англосаксонских: suhtor, suhtriga, suhtergefäderan («дяди и племянники»).

Для дяди[183] с отцовской стороны в индогерманском имелось одно распространенное название: ср. лat. patruus, греч. πάτρως, санскр. pítrvya-, староверхненем. fetiro и др.; славяне и литовцы имеют каждые особые: d͡ēdis, stryj, stryjcĭ. Но такое же общее доисторическое обозначение для дяди со стороны матери не раскрыто. Латинский и северноевропейские языки развили его каждый по-своему из доисторического обозначения деда (avus lat., гот. awô = бабушка): avunculus, ôheim, англос. eám., лит. awýnas, ст.-сл. ujĭ, ujka. По Дельбрюку[184], однако, avos (лат. aveo) было вначале обозначением *деда* и *дяди* по матери. Особо почетное положение брата матери, которое уже Тацит находил у германцев[185], у других индогерманцев, по крайней мере, в древнейшую эпоху, нельзя вскрыть. Шрадер заключает отсюда, что вступление дяди по матери в права и положение дяди по отцу – факты более поздние (?).

По мнению Шрадера[186], основанному на лингвистических данных, индоевропейская семья была агнатическая[67*]. Когнатическое родство развилось под влиянием матриархата доиндогерманских этнических слоев (?); сближение родни отца и матери и повысило правовое значение женщины, приниженное в агнатической семье.

Матриархат – доиндоевропейский институт, у ликийцев. – Ликийцы[187], карийцы, лидийцы[188], мидийцы, писидийцы, киликийцы и др. составляли некогда особую неиндогерманскую группу, заселявшую когда-то Эгейские острова, юг Балканского полуострова и берега Средиземного моря. Диодор Сицилийский (V, 17) говорит о сходном положении женщин на Балеарских островах, Аристотель у Поливия (XII, 5, 6) – в Греции[189]. Следы того же института на о. Косе, у этрусков

и др., см. у Шрадера под Name, Namengebung. – У пиктов, докельтского населения Британии[190], он удержался до IX века и падения пиктского государства, когда пикты были уже христианами и говорили по-кельтски.

§ 2. *Folk-Lore*, 1904, т. XV, № 3, стр. 354[191]: в Австралии дяди по матери имеют особые права над племянником, могут положить предел бою, на который он вызван. Так и в Новой Каледонии, дядя по матери имеет весьма обширные права над собственностью племянника, кровь которого пролилась в его присутствии[192].

III. Мать принадлежит роду мужа, родственники которого располагают ее судьбой

См. мои *Три главы из исторической поэтики* [см. выше, стр. 251 и след.] – *Crooke*, The weaving of Penelope в Folk-Lore, IX,. № 2 (1898), стр. 97 и след.

IV. Искусственный род. Принятие в него. Символика крови. Братание и побратимство в обряде и эпосе. Compagnonnage и кумовство

§ 1

A. – Вкушение крови, сердца, печени кого-нибудь, чтобы приобщиться к силе его и т. д.[193]

B. – Обрядовое вкушение тотема. Убиение и вкушение демона, духа хлебных растений (представляемого животным), печения в человеческом образе в аграрных обрядах[194]. У ацтеков дважды в год, в мае и декабре, делалось из теста изображение великого мексиканского бога Huitzilopochtli или Vitzilipuztli, которое затем делили между почитателями божества на части и торжественно съедали. Описание майского празднества у историка Акосты[195]: за два дня девушки (заключенницы при храме) мешали семена свеклы с жареным мясом и медом и из этого теста делали идола, своими размерами напоминавшего деревянного; вместо глаз ему вставляли осколки стекла (зеленого, синего или белого), вместо зубов – маисовые зерна. Знатные люди одевали на него богатые одежды, садили на кресла лазоревого цвета и несли на носилках. Утром праздника являлись девушки, одетые в белое (в тот день их звали сестрами бога Vitziliputzli), увенчанные гирляндами поджаренного и сушеного маиса; они нарумянены, руки до локтей убраны перьями красного попугая. Юноши несли идола вверх по ступеням храма и при звуках музыки ставили его в беседку из роз; храм усыпали цветами и кусками теста, в форме костей, из которого сделан идол; это звалось: кости и тело Vitziliputzli. Жрецы с песнями и плясками освящали их. В конце празднества идола разнимали и части его, равно как и освя-

щенные «тело и кости», раздавали народу, который вкушал от них в слезах и трепете; больным эти части носили домой[196].

На годовом празднике в честь великого бога Tezcatlipoca, который приходился на Пасху или несколькими днями позже, избирался особый молодой человек, который затем в течение целого года почитался живым образом Tezcatlipoca. Он должен был быть безупречен в физическом отношении, и свою высокую роль он должен был исполнять с подобающей грацией и достоинством. Его окружали почетом и почтением, роскошно питали и одевали; 8 пажей в царской ливрее бродили с ним по улицам, украшенные цветами, и при звуках флейт. За 20 дней до праздника ему предоставлялись 4 девушки, носивших имя четырех богинь: это его невесты. Куда бы он ни показывался, все падали перед ним на колена, как перед богом. В последний день его и его спутников везли в закрытой лодке по озеру в уединенный храм; когда он взбирался на него, то на каждой ступени он ломал по флейте, на которых играл в дни своей славы. На вершине его схватывали, наклоняли над камнем; жрец разрезал его грудь каменным ножом, вынимал сердце и приносил его в жертву солнцу. Голову его вешали в ряд черепов предыдущих жертв, а ноги и руки варились и подавались за столом начальников. Его место немедленно занималось другим юношей[197].

С. – Кровное родство = blood-covenant[198]. Тотемизм и воззрения проф. Робертсона Смита[199]. Общение крови, как символ принятия в род. Форма общения: иногда кровь собирают в чашу и добавляют к ней воды или вина; иногда промывают кровью куски пищи, которая предлагается обеим сторонам. Иногда, наконец, считается достаточным потереть одну кровоточащую рану о другую, так чтобы кровь той и другой смешалась и частицы этой смеси остались на каждой. У каянов о. Борнео просто капают несколько капель крови на сигаретку, которую затем и раскуривают обе вступающие в союз стороны[200]. При разнообразии форм, которые принимал и принимает обряд, сущность его остается всегда одной. Гартланд приводит множество примеров обряда кровосмешения, почерпнутого из быта различных народов и эпох, указывающих на его распространение по всему миру[201]. По мере того как власть клана над индивидуумом ослабевала, кровное братство становилось личным актом, утрачивало всякое социальное значение и превратилось, в конце концов, в особо торжественную и связывающую форму союза между людьми. С этой целью к заключению союза привлекались божества обеих сторон, причем кровью своей договаривающиеся обмазывали не только себя, но и своих идолов. Таким образом божества являлись блюстителями обряда, в котором они участвовали некогда как члены клана. В Гуатемале жрецы брали кровь с языка и других членов и мазали ею руки и ноги идолов. Подобный же обычай испанские писатели наблюдали в Северной и Южной Америке. Тибулл (*Eleg.*, VI, 45) рассказывает, что верховная жрица Беллоны разрезала себе жертвенным топором руку, обрызгивала кровью изображение богини, после че-

го на нее нисходило вдохновение, и она пророчествовала. Таков же, без сомнения, смысл того пассажа, в котором речь идет о споре между Ильей и служителями Ваала, которые прыгали вокруг алтаря и, с громкими криками, наносили себе раны ножами и копьями, пока из них не начинала течь кровь[68]*. По скандинавскому обычаю, описанному в *Heimskringla*[69]*, требовалось, чтобы кровь (жертвенная) собиралась в чаши, и этой кровью затем, с помощью ветки или кропила, обмазывалось помещение богов, стены храма, внутри и снаружи, и обрызгивались присутствующие мужчины; мясо же отваривалось и подавалось на пиру. У племен экваториальной Африки существует обычай alumbi. Состоит он в том, что гостю предлагают отведать порошка, наскобленного с черепа умершего предка; таким образом хозяин и его гость вступают невольно в кровный союз. Особенно ярко выражается идея кровного общения, когда кровь примешивается к пище сидящих за одним столом. Греческие и переднеазиатские мистерии состояли, между прочим, в жертвоприношении и употреблении затем в пищу мяса священного животного; все присутствующие, объединенные церемонией, вступали eo ipso в братский союз, который впоследствии стал пониматься духовно, но который вначале имел матерьяльный смысл. У баттов о. Суматры заключение союза сопровождается обязательно закланием свиньи или коровы. Как только у животного перережут горло, сейчас же вынимают сердце, которое разрезают на части по числу присутствующих. В Индии, у Saráogi Baniyás, на свадьбе, родственники жениха и невесты собираются в особую комнату, в которой находится сделанная из теста фигура брахмана, начиненная медом. Отец жениха, вооруженный миниатюрным луком и стрелами, бросается на брахмана; ему выпускают затем внутренности, и все присутствующие погружают в кровь-мед убитого пальцы и обсасывают их. Ацтеки поедали свои человеческие жертвы, инки, более гуманные, приносили в жертву, по свидетельству De Molina, и вкушали затем овец.

Очень часто вместо того, чтобы есть, пили. Питье крови уступило место прививке ее или капанью ее на окровавленное мясо. Так в ирландской саге *Сватовство к Эмер* Кухулайн становится кровным братом Деворгойль[70]* тем, что он высосал из ее раны камень, который он пустил в нее из своей пращи.

Иногда кровь заменяется краской. В некоторых местностях обычай вырождается еще ярче: потирают друг другу нос или грудь, обмениваясь при этом именами. Абруццские девушки выражают посестримство (кумовство) тем, что каждая вырывает у себя по волосу и кладет его на голову подруги.

Кровь заменяется иногда также слюной. Асы и ваны, заключая мирный союз, собирают в особый сосуд свою слюну, из которой рождается существо, одаренное всею мудростью своих предков[202] [71]*. Как известно, очень широко распространен обычай люстрации ребенка слюной. В I в. нашей эры Персий смеется над какой-то тетушкой или бабушкой, которая вытаскивала внучка из колыбели и, намочив слюной свой сред-

ний палец, растирала им лоб ребенка. По римско-католическому обряду священник и по сю пору мажет крещаемого, будь то взрослый или дитя, своей слюной. У оранго архипелага Биссаго (в стороне Сенегамбии) обряд заключения дружбы состоит в том, что приятели плюют друг другу в руки. У южных сомали и оромо хозяин, принимающий гостя, плюет себе в правую руку и затем трет ею лоб последнего в знак того, что он отныне свой человек. То же значение имеет обычай южных сомали плевать в носилки, в которых проносят умершего (соединение с предками). Если ирландский крестьянин хочет приветствовать приятеля особенно сердечно, то, прежде чем пожать ему руку, он плюет предварительно в свою. В древней римско-католической литургии священник, намазывая слюной нос и уши крещаемого, произносил: «Effeta quod est adaperire, in odorem suavitatis; tu autem effugare, diabole, adpropinquavit enim judicium Dei»[a]. Ценность этого заклинания, может быть, в слове «Effeta», переводимом в наших Библиях: «Ephphata», не имеющем никакого отношения к удалению диавола, о чем говорит вторая часть формулы. Плевок, как средство отогнать дьявола, действие волшебства – довольно распространенный обычай. Если мы всмотримся в обычай пристальнее, то увидим, что он в конечном счете восходит к той же идее, что и другой обычай плевания, идее союза между лицом плюющим и тем, на кого попала его слюна.

Члены одного из родов мексиканских чичимеков, Тотонака, периодически убивают трех детей и смешивают их кровь с некоторыми травами, растущими в саду при храме, с соком cassidea elasticae; смесь эта кладется в тесто, которое они называют *toyoliayt la quatl*, т. е. пища нашей жизни. Каждые шесть месяцев всякий взрослый член рода обязан вкусить этого своего рода причастия.

Про касивов Перу рассказывают, что они каждый год приносят в жертву добровольца и отведывают его мяса.

Жертвоприношения у ацтеков (см. выше). По понятиям ацтеков всякий военнопленный является сыном взявшего его в плен. Его обыкновенно приносили в жертву на празднике Хипетотек, божества золотых дел мастеров, и Huitzilopochtli. Тело возвращалось владельцу, который делил его между своими начальниками, родичами и друзьями, но не прикасаясь к нему сам, так как оно было «плотью от его плоти». Кожу он отдавал кому-нибудь для ношения в течение двадцати дней, причем лицо это должно было все это время ходить и собирать дары в честь владельца кожи. На другом празднестве в честь того же Huitzilopochtli фигурировала статуя бога, сделанная из теста, в которое примешивались различные семена и кровь детей. В заключение церемонии статую убивали ударом дротика с кремневым наконечником, разрезали и съедали ее (мужчины). Это называлось убиением и съеданием бога.

---

[a] Очисти то, что должно быть открыто для обоняния сладости; ты же беги, дьявол, ибо приблизился суд божий (*лат.*).

D. – *Символическое выражение родового единения с умершими родичами*[203]. Припомним обычай племен, живущих в долине р. Иаир, притока Амазонки, о котором сообщает д-р Уоллес. Мертвых они погребают под полом своих жилищ. По истечении месяца оставшиеся в живых выкапывают тело и, положив на большую сковороду, ставят на огонь, либо просто кладут в печь; в таком положении труп остается, пока он не превратится в обуглившуюся массу; массу эту обращают затем в порошок, который примешивают к напитку caxirí. Этим путем, по верованию дикарей, пьющим передаются доблести умершего.

На о-вах Бенкса едят порой своих покойников, чтобы установить связь с усопшим в целях магических. Подобные обычаи существуют и в Австралии. Отметим еще окропление покойников жертвенной кровью, обрядовое самоистязание до крови при похоронах; покойники на похоронах (вино = кровь)[204], вырывание и острижение волос[205].

E. – *Браки по отношению к принятию в род*[206]. Перенесение общения крови на брачные отношения[207]. У некоторых аборигенов Бенгалии жених отмечает свою жену красным карандашом (*sindúr* или *sindra dan*). У биргоров брачный обряд состоит в том, что из мизинцев жениха и невесты пускают кровь, которой они и помазывают затем друг друга. У кеватов и раджпутов эту кровь примешивают к пище новобрачных. У Wukas, обитающих в горах Новой Гвинеи, брак начинается с того, что брачующиеся убегают, их преследуют и ловят. Следующий шаг – установление продажной цены невесты. Когда она установлена, муж и жена делают друг другу на лбу надрезы, до крови. Остальные члены обеих семей делают то же самое, и это скрепляет их союз.

Гартланд относит сюда аннамскую сказку о *Неверной жене*[208], недавно иллюстрированную Г. Парисом с привлечением соответствующего эпизода из былины о Потыке. Норвежская сказка[209]: молодец подглядывает за гульдрами, лесными женщинами, спрятавшись в поставленной вверх дном бочке. Они по запаху догадываются о его присутствии. Одна из них показала на него пальцем, который он до крови оцарапал ножом. Мать девушки говорит, что он должен на ней жениться, ибо он отметил ее своей кровью (она хвостатая, но по крещении хвост отвалился). В финской руне *Сын солнца*[210] описывается свадьба: отец жениха ставит брачующихся на китовую (морской царь) шкуру: «Он поцарапал обоим мизинец, смешал их кровь, вложил руку в руку, соединил их груди, сплел их поцелуи, заклял узлы ревности, разъединил руки их и развязал узлы брачного обещания».

Как выше, кровь иногда заменяется красной краской[211], кровью птицы[212]. Символами связи являются также общение пищей (*confarreatio*)[213], сидение на одной шкуре[214], питье из одного сосуда[215].

Участие *рода* в брачном обряде выражается в ритуальной раздаче печенья или напитков, обычной во всей Европе[216], и во многих других подробностях брачного обихода: невеста пляшет со всеми, обязана целовать всех присутствующих мужского пола[217].

F. – Гартланд связывает это с характеристикой древнего *группового брака*, о котором я говорил выше[218]. К фактам, мною сообщенным, присоединю и собранные Гартландом[219].

Он напоминает о насамонийцах, цитируемых Геродотом, об авзилах (эфиопском племени), приводимых у Помпония Мелы, о балеарцах: у всех них в древнюю пору невеста в первую брачную ночь рассматривалась как принадлежащая всем. У австралийских курнаи брак сводился к обрядовому убеганию и пленению, в котором принимала участие вся холостая молодежь племени. Со всеми ними невеста должна была вступать в те же отношения, что и у насамонийцев. Затем только она принадлежала своему новому мужу. Это повторялось несколько раз, прежде чем род жены соглашался на брак. Раз брак состоялся, муж имел право взять себе и незамужнюю сестру жены; во всяком случае, получал это право по смерти последней. Но по смерти мужа жена поступала к его брату или братьям в порядке старшинства. Если она убегала с другим, все соседи принимались ее искать; она становилась их собственностью, пока муж и его мужская родня не выручали ее. Гарсиласо де ла Вега говорит о перуанских аборигенах в эпоху испанского завоевания, что здесь несомненно имел место обычай, который мы допустили, как вероятный для насамонийцев, и именно, что им могли пользоваться только родственники и друзья жениха[220]. У восточноафриканских Уа-тавета приятели жениха ограничены числом четырех. Ловля невесты, в которой они помогают ему, – простой обряд, за которым следует пятидневное празднество, в течение которого они пользуются насамонийским правом[221]. У племен западных сомали, Eesa и Gadabursi, невеста входит в хижину, свой будущий дом, в сопровождении не только жениха, но и некоторых его ближайших родственников. Жених берет бич и наносит молодой три основательных удара; то же делают и другие, приобретающие над женою права, против которых муж не может протестовать[222]. Ср. у южных славян роль деверя, дружка, какими являются братья жениха, либо побратимы и кумовья. По старому, ныне отмененному обычаю, в Бокка и Герцеговине деверь в первую ночь спал с молодою, как брат с сестрой[223].

Все это отзвуки из поры группового брака, которые характеризуются пуналуанской семьей, как назвал ее Льюис Морган. Вильям Грей (Gray) описал ее и у жителей острова Танна (Новые Гебриды): их язык не делает отличия между женой и сестрой жены, между мужем и братом мужа; все дети брата мужа считаются своими, точно так же все дети жены и сестры жены. Отношений дяди или тетки и племянника или племянницы не существует, ибо таннаец считает тех, кого мы называем дядей или теткой, – отцом или матерью, или, иначе, между терминами дед или бабка по отцу или матери нет разницы; равным образом, племянник или племянница обозначают то же самое, что законный сын или законная дочь, и дети дядей по отцу мужа или его теток по матери рассматриваются, как его братья и сестры, наряду с детьми его родителей[224].

Групповой брак и тибетскую ограниченную полиандрию мы должны принять как предшественников той варварской фазы культурного развития, когда брак заключается, правда, между индивидуумами, но род все еще продолжает иметь кое-какие права над молодой женой[225]. Так и у некоторых других народностей, тогда как связь жены с кем-нибудь посторонним клану подлежала наказанию. На о. Тиморе «кровный» брат в доме своего брата (родного или «по союзу») пользуется большими правами, нежели у себя дома; ему не отказывают даже в жене, и детей от такого брака хозяин дома считает своими[226]. Припомним широко распространенный обычай уступать жену гостю. – Если у арабов муж развелся с женой, наследники его имеют право взять ее себе[227]. Левират у евреев, в законах Ману и у других народностей[228].

С наступлением патриархата жена вводится в род мужа (отражение в брачных обычаях римлян, малороссов и др.)[229]; но вступление мужа в род жены не пережиток ли матриархата[230]?

G. – *Кумовство* у южновенгерских цыган. День, когда у ребенка обрезают впервые волосы, считается праздником. Крестный отец и мать пускают несколько капель своей крови в стакан с водкой, другие несколько капель – на кусок хлеба. Тогда отец выливает водку на голову ребенка и крошит на нее хлеб, чтобы «дитя росло и уродилось хорошим». То же самое у караибов: ребенка обрызгивают кровью из ран отца, чтобы сообщить ему его мужество и доблесть. Цыгане Северной Венгрии завертывают только что родившегося ребенка в тряпки, на которые отец роняет несколько капель крови[231]. У южных славян отношение крестного к крестнику выражается в обрядовом остригании волос, как это делалось и у древних германцев[232].

Запрет браков между кумовьями, освященный церковью[233].

Adoptio[a] как симулирование акта рождения (легенда о Гере и Иракле[72*]) или иногда также симулирование сосания, кормления (у ирокесов)[234].

§ 2

Экскурс о кровном братстве[235]

В основе символический прием в род, приобщение к крови. Формы братства:

1) *Кровное братство.* Обычаи диких народов, скандинавов; о последних см.: *Weinhold*, Altnordisches Leben (1856), стр. 125, *J. Grimm*, Deutsche Rechtsaltertümer, стр. 118–119, и *Ф.И. Буслаев*, Историч. очерки русск. нар. словесности и искусства, т. I (1861), стр. 264: чтобы породниться кровью, названные братья пускали себе из руки кровь и сливали ее вместе в ямочку. Самая торжественная клятва побратимства

[a] Усыновление (*лат.*).

совершалась коленопреклоненно, под полосами дерна. См.: *Слово* Григория Богослова (XI в., изд. Срезневский в *Изв. Акад. Наук*, 1855): «Овъ же дьрьнъ въскроущь на главе покладая присягу творить»[236].

2) *Молочное усыновление*. С.: *М. Халанский*, Великорусские былины Киевского цикла (1885), стр. 34–37; *Г.Н. Потанин*, Очерки сев.-зап. Монголии, IV, 296.

3) *Крестовое братство*, αδελφοποιία: народный обычай, усвоенный церковью. Легенда о Прове.

§ 3

Материалы к истории названного братства

А. – Обычай *Johannisminne* на 24 июня и 27 декабря (день памяти Иоанна Богослова)[237]. Церковный обряд и формула: *Bibo amorem sancti Johannis in nomine patris et filii et spiritus sancti*[a] [238]. В настоящее время освященное в церкви вино пьют дома, при этом приговаривая стихотворную формулу, начинающуюся словами:

Grüss dich Gott, *Bruder* gut!
Wir haben getrunken Christi *Blut* и т. д.[b] [239]

То же на 24 июня: собирались соседи и знакомые и столовали вместе; *мирились* те, кто в течение года враждовал друг с другом; один приносил хлеба, другой вина и т. д. Прежде такой общий пир отбывали *цехи*. В Швабии Johannistag зовется *das Versöhnungsfest*[c] [240]. – Johannissegen или Johannisminne, как название освященного вина, которое священник подавал жениху и невесте, их свидетелям и родственникам[241]. – Johannisminne пьется во здравие и на счастие *уезжающему*[242]. – Обычай Johannisminne в основе своей восходит к обряду *братания* и его символизму. См. в Сицилии св. Иоанна, как покровителя *comparatico*[d] (S. Giovanni-compare) у *Pitrè*, Usi pop. sic. nella festa di S. Giovanni Battista, lettera I, 2 ed., Palermo, 1871, стр. 14. Обряд сицилианского *comparatico*: символ волоса и sepolcra[e] [243]. Высокое значение, какое дается *comparatico*[244]: *compare* не смеет соблазниться на жену своего кума и наоборот: за такие проступки наказывает св. Иоанн[245]. Сходно рассказывается в Венеции, *Bernoni*, Leggende fantastiche pop. veneziane, № 1–3.

В. – *Побратимство у греков, черногорцев* (прежде и у сербов), *болгар* и *малороссов* – и соответствующие церковные ритуалы. Обряд побра-

[a] Пью любовь св. Иоанна во имя Отца и Сына и Духа Святого (*лат.*).

[b] Привет тебе, дорогой брат! Мы пили кровь Христову (*нем.*).

[c] Праздник примирения (*нем.*).

[d] Кумовство (*итал.*).

[e] Склеп, могила (*итал.*).

тимства в церкви: братающимся священник дает по три раза выпить вина из чаши, после чего они целуются. Отметим еще следующее: когда один или одна из двух братьев или сестер, родившихся в тот же месяц, женится либо выходит замуж, другого или другую удаляют из дома или даже из села, причем он или она не должны даже отведать чего-либо от брачного стола. Если кто из таких братьев или сестер умрет, то ногу мертвого связывают узлом с ногой живого, пока он не обратится к кому-нибудь с словами: «Будь мне, во имя Божие, братом, развяжи меня». Тогда узел развязывают и между просившим и развязавшим устанавливается братство. Значение узла = волоса в сиц. обряде comparatico = пояса в греко-славянском ритуале побратимства; сл. названия artemisia vulgaris = Johanniskraut, Johannisgürtel, sv. Jana pas или bylina (чешск.), русск. чернобыль, играющую роль в обрядах Иванова дня, сл. *Густынскую летопись* в *П. С. Р. Л.*, II, стр. 257[246]: «Съ вечера собирается простая чадь обоего пола и соплетаютъ себе венцы из ядомаго зелія или коренія и *препоясавшеся бѣліемъ* возгнетаютъ огонь» (откуда этимология althd. *pîpôz* = Beifus = artemisia vulgaris).

C. – *Связь побратимства с кумовством.* В Сербии a) кум при крестинах, b) при обряде, когда ребенку в первый раз стригут волосы (стрижено кумство), c) дружка на свадьбе, paranymphus: сербск. побратим, но в Венеции: compare[247]; d) kumovi na firmi [= конфирмация], krežni kumovi, kumstvo iz berme = na firmi[248]; e) кумовство-побратимство при примирении, как замена родовой мести, с призванием имени св. Иоанна[249]; f) обычай дружигана-побратимства у сербов (румын?) и русск. кумование в неделю до Пятидесятницы и после нее[250].

D. – *Побратимство в русском эпосе*[251]: Ильи со Святогором, Алеши и Добрыни – с Дюком; Алеши с Добрыней, Чурилы с Бермятой, Потока с Добрыней, Ильей и Алешей; Ильи с Данилой Игнатьевичем и Василием-пьяницей, Алеши с Иваном Дубровичем и Марком-парубком (?). В песне о гибели богатырей братьями являются: Хотен, два Василия, Иван Гостинный сын, Алеша, Добрыня, Илья. Определение: *названное, крестовое братство.* Оно выше кровного[252]. Данило убивает себя, когда на него идет с боем названный брат Добрыня. См. песни об Алеше и жене Добрыни, *О. Миллер*, Илья Муромец, стр. 488: крестовый брат паче родного, и в легенде о Прове: «Сіе убо братство боле брата рожденнаго».

E. – *Побратимство, как принятие в род.* Не оттуда ли у скандинавов хождение под *дерном*, sepolcra сицильянцев, дружигана на могилах? Церковь овладела этим народным институтом, который мог быть приурочен к известным годовым праздникам и в христианскую пору пристал к имени Иоанна (24 июня и 27 дек.). См. compare = S. Giovanni и *Ивановичей* в нашем эпосе: Поток, Колыван, Дунай, Дон, Илья, Еким (родной или названный брат Алеши, который иногда также зовется Ивановичем), Никита, Василий. Может ли это отчество служить хронологическим

признаком в распределении былевых сюжетов? См. у малороссов Иван, как общее имя новорожденного (*Чубинский*, *Труды экспед.,* IV, стр. 8, 10); легенда о кровосмешении (Иван да Марья), популярная в цикле купальских песен, стоит в вероятной связи с запретом comparatico.

Связь побратимства с именем Ивана Крестителя совершилась на почве кумовства (при крещении).

V. Патриархат. Кувада как символ и предание[253]

VI. Родовые мойра и месть Орестии

О кровной мести см.: *Hartland*, The legend of Perseus, II, стр. 426 и след.

Глава четвертая
Сюжеты под вопросом об их бытовом значении

§ 1. *Младший брат = дурачок (и младшая сестра).* Рассказ Геродота, VIII, 137–138: три брата из потомков Темена, Гаван, Аороп и Пердикка, бежали из Иллирии в Македонию, где становятся поденщиками у царя: старший пас лошадей, средний – быков, младший – мелкий скот. Царица пекла для них хлебы; хлеб Пердикки вырастал вдвое. Узнав об этом и испугавшись, царь велел им удалиться. Они требуют платы; солнце проникло в окно и освещало одно место на полу; это место царь и сулит им в отплату. Пердикка обвел его мечом, трижды черпает из него себе за пазуху (символ вступления в собственность), и братья удаляются; из них одному лишь Пердикке достается власть (*ibid.*, VIII, 139). См.: *Клингер*, Сказочные мотивы в истории Геродота (Киев, 1903), стр. 92 и след. и 97 и след. *Геродот* IV, 5: скифская династическая сага: от Зевса и [дочери реки] Борисфена родился Таргитай, у него три сына, Липоксаис, Арпоксаис и, младший, Колаксаис; ему одному даются в руки: плуг, ярмо, секира и чаша, упавшие с неба, и братья уступают ему царскую власть. – Другая версия у Геродота, IV, 8–12: Геракл прижил с полуженщиной, полузмеей трех сыновей, Агафирса, Гелона и Скифа; удаляясь, Геракл завещал жене оставить у себя лишь того из сыновей, кто в состоянии будет натянуть оставленный им лук. Это удается Скифу, от него пошли скифские цари (то же у Диодора, II, 43, 3, только вместо Геракла говорится о Зевсе). Ср. *Клингер*, *o.c.*, стр. 99–100. См. сказки о третьем брате у Афан., I, № 102, 104, 106b; *Рудченко*, I, № 54; *Gliński*, I, № 1, 2; *Krauss*, II, № 134; *Grimm*, № 63, 97; *Gonzenbach*, [Sizilianische Märchen, 1870], № 64, *Hahn* [Albanesische Märchen] №52.

§ 2. *К библиографии Иванушки-дурака*[254]. А. Афанасьев, [*Нар. русск. сказка*], I. 239 и след., 246 и след., 254, 264, 268 и след., 282 и след., 293

и след., [316], 388, [410]; II, 1, 14, 23, 31, 35, 40, 44, 51, 61, 65, 68, 73, 76, 77, 85, 93, 99, [297, 432, 446].

П. Шейн, Материалы для изучения быта и языка русск. насел. сев.-зап. края, II, 42, 62, 118, 128, 130, 133, 168, 229, 232, 235, 236, 279, 386.

Чистяков, Собрание русск. народн. сказок, 1880, 94, 96, 97, 98–99.

М. Драгоманов, Малор. нар. предания и рассказы, 1876, 339, 343.

Е. Чудинский, Русск. нар. сказки, 59, 71.

Гринченко, Этнограф. материалы, 1897, I, 199, 289, II, 301 (I, 44?).

П. Кулиш, Записки о южной Руси, II, 59 и след.

И. Рудченко, [Народные южнорусские сказки], I, 89, 96–100, 153, 156, (159); II, 78, 89, 114; III, 109.

И. Манжура, Сказки, посл. и предан, в Харьковск. Филол. Сборнике, 1890, II, 11, 18, [74, 76].

Д. Садовников, Сказки и предан. самарского края, 1884, 126, 136, 187.

Сборн. стар. сказ., 1829: сказка [?].

Е. Романов, Белорусск. сборн., 1891, I, 3: [88], 113, 117, 196, 198, 228, 250,254, 413; IV, 24.

П. Чубинский, *Труды*, II: 77, 297, [278], 301, 322, [445, 473], 492, 495.

В. Добровольский, *Смоленск. этногр. сборн.,* 1891, 416, 444 и след., 455 и след., 467, [471, 498], 501 и след., 533 и след., [590], 594, 637.

А. Бурцев, Народный быт В. Севера, I, 242, 283–305, 494.

А. Бурцев, *Деревенские сказки крестьян Вологодской губернии*, 13, 94 и след., [111], 115, [248].

И. Худяков, [Великорусск. сказки], I, 1, 46, 65 след., 100, 114-16; II, 1 след., 14 след., 20, 49, 52, 55; III. 1, 163, 165.

А. Эрленвейн, [Нар. сказки], 39, 84, [92], 114, 145, 163.

Воскресный досуг, 1871 г., 282-3.

Афанасьев, Русские детские сказки, изд. 5-е, М., 1893 г., [279], 283.

В. Ястребов, Материалы по этнограф. Новоросс. края, 1894, [201].

П. Полевой, [Нар. русск. сказки], 197, [301].

Труды Курского Статист. Комит., I, 533 (1863).

Труды Ярославск. Статист. Комитета, 1868 г., вып. 5, 142–148.

Рыбников, IV, 234.

Д.Ровинский, I, 161.

Проверить русские данные о третьем брате или сестре, дурачке, замарашке по сказкам других народов. Это определит размеры и народный характер идеализации обездоленного.

§ 3. *Вопрос о бытовом субстрате представления о преимуществе младшего брата*. A. Lang, *La mythologie*, trad. par Parmentier (1886), стр. 221–222, по поводу Зевса, как младшего сына Юпитера, говорит о *droit du plus jeune, borough english, des jüngsten Recht*, франц. *droit du juveignerie или de mainete*[a], и объясняет его происхождение – полигами-

[a] Право младшего (*франц.*), буквально: «городское право» (*англ.*), право младшего (*нем.*), право младшего (*старофранц.*).

ей, «при которой не трудно объяснить предпочтение сына самой юной из жен».

Elton, Origin of English history (Лондон, 1882), говорит, что английский обычай – «наследие поселенцев финской расы (?), предваривших население кельтское».

См. *Liebrecht*, Zur Volkskunde, стр. 431; *P. Viollet*, *P*récis de l'histoire du droit français, Париж, 1885, стр. 725; *A. Post*, Grundlagen des Rechts; *Ольденбург*, 1884, стр. 291; *H. Sumner Maine*, Etudes sur l'ancien droit et la coutume primitive, trad. franç., Париж, 1884, стр. 359. См. также зулусскую сказку (*Callaway*, стр. 64–65) о младшем брате, преданном завистливыми старшими [цитир. у *Lang*, *o.c.*, стр. 222].

Глава пятая

Образование исторического сознания

I. Легенды о старых и новых людях. Встреча великана с человеком. Старшие и младшие богатыри. Поверья об Антах, Чуди и других. Tuatha de Danan и курганные легенды. Память о каменном и железном веках

§ 1. *Встреча великана с человеком.* – См. Сочинения А. А. Котляревского, IV, стр. 455 и след. о первой встрече человека с исполином. – Материалы: *Kalewipoeg*, XVI песня, ст. 790 и след. (пер. *Kreuzwald'a*)[73*]; нем. сказания у *Я. Гримма*, Deutsche Mythologie, стр. 505–507: дочь великанши приносит матери в фартуке мужика с плугом и волами, приняв их за зверьков или карликов. Мать велит отпустить их: «Эти люди еще сожрут нас», – говорит она, и вместе с дочерью покидает страну. То же в финском сказании у Ganander'a[255]. – То же у кашубов (дочь, *мать*), поляков, русских (сын, *мать*), малоруссов (сыновья, *мать*). Лишь в эстонском сказании отсутствует черта, что человек, которого находит великанша или великан, – пахарь. В эстонском, кроме того, роль *матери* играет отец (указание на более позднее время?). – Сказание это распространено у северных народов; южнее его не знают (победа труда)[256].

§ 2. *К Антам, Чуди и т. д.* – Сл. мои *Заметки по литературе и народной словесности в Приложении* к 45-му тому *Записок* Ак. Н., № 3 (1883), стр. 80 и след.; *G.L. Gomme*, Ethnology in folklore, Лондон, 1892, стр. 43; *Marian Roalfe Cox*, An introduction to folklore, Лондон, 1895, стр. 15–16.

Сказания на тему о глупом великане, которого герой или героиня проводят, уверив его, напр., что они высосали сок из камня (а то был орех), и он силится это сделать и т. п.

По остяцким верованиям их старые богатыри, спасаясь от христианства, убежали в леса и тундры севера и на запад, на Урал, и там обра-

тились в каменные глыбы (*Живая старина*, т. II, вып. 4-й (1891), стр. 107).

О Чуди сл. Соболевский в *Живой старине*, III, 1893, стр. 118: наш Север (губ. Архангельская, Вологодская, Олонецкая, отчасти даже Пермская) богат преданиями о «Чуди белоглазой», а ближайшая к Двине часть Архангельской губ. (уезды Шенкурский и Холмогорский) в особенности. В Шенкурском уезде рассказывают, что Чудь защищалась от русских, строила крепости. Но защита не удалась: одни бежали в леса, другие со всем имуществом закапывались в глубокие ямы с крышей на столбах, на которую накладывалась земля и камни; они подрубали столбы и гибли. В деревне Чучепале, на реке Мезени (близ границы Вологодской губ.), рассказывают, что русские загнали Чудь в полынью. Автор сближает эти предания с особой детской игрой в «прятки» в Пинежском уезде: половица детей прячется, другая идет ее искать, припевая: «Пойдем Самоядь искать, / Самоядочку трепать; / Уж мы Самоядь найдем, / Пополам разорвем». – См. карельскую легенду в *Древн. и Нов. России*, 1880, № 10, стр. 273–274 (борьба русских с финнами).

S. Reinach, Les monuments de pierre brute dans le langage et les croyances populaires в *Rev. archéol.*, 3 sér., т. XXI, стр. 224.

II. Легенды об изобретениях. Добывание огня. Легенды о ковачах

§ 1. *К легендам о ковачах.* – *O. Schrader*, Sprachvergleichung und *Urgeschichte*, 2 изд. (1890), стр. 225 и след[257]. Память о старых ковачах: Thubalkain (*Mos.*, l, 4, 22), в *Ригведе* Tvashtā кует для Индры молнию; в *Зенд-Авесте* гений металлов – один из семи Amêsha speñta Kshathra vairya; Гефест, Вулкан; кузнец Mamurius в *Carmen saliare*; кующие боги в *Vǫluspá*. Первоначальные орудия ковача – каменные (ст.-сев. hamarr, старосл. камы, греч. ἄκμων = наковальня, санскр. âçman = камень; κάμινος = печь, старосл. камень, скр. âçmon = молоток и наковальня). Сходство саг о Гефесте и Дидоне с легендой о Велунде (указано уже Купом): как Нидуд калечит Веланда, так Гефест – у Гомера κυλλοποδίων (кривоногий), ἀμφιγυήεις (хромающий на обе ноги), либо от рождения, либо от того, что его сбросили с Олимпа. Как Велунд изнасиловал Бодвильду, так Гефест хочет изнасиловать Афину, когда она явилась к нему, чтобы заказать оружие. Как Велунд в неволе у Нидуда, так Дедал у Миноса; оба улетают на крыльях. На севере, Эгиль, брат Велунда, делает неудавшуюся благодаря хитрости Велунда попытку подняться на крыльях и падает; на юге сын Дедала, Икар, падает вместе с летательным аппаратом, хотя, правда, благодаря собственной неосторожности.

Автор отрицает отожествление Дедал = Гефест, ибо Дедал – представитель искусства резьбы по дереву и архитектуры[258]. В германских поверьях кузнецы – великаны и дверги, ливеры – маны; то же в греческих: киклопы и пигмеи; кабиры, тельхины, корибанты, Ἰδαῖοι Δάκτυλοι. – Соединенное понятие ковача и *знахаря* в Ἰδαῖοι Δάκτυλοι; они на-

зываются γόητες = волшебники; св. Патрик призывает всякие добродетели «против заклинания женщин, кузнецов и друидов». Кузьма и Демьян – врачи и кузнецы; то же на германском севере. Соединение кузнечества с музыкой, поэзией и пляской.

См.: *O. Jiriczek*, Deutsche Heldensagen, 1, стр. 2: смена каменного и железного века: древние каменные орудия окружены в пору позже наступившей прогрессивной культуры суеверным почетом, служат целям волхвования и т. д.[259] С другой стороны, искусство обрабатывать металлы представляется чем-то чудесным.

К сведениям, собранным Шрадером, следует присоединить аналогические из Африки[260]. Любопытной иллюстрацией могут служить охотничьи песни вогулов, в которых медведь, священный обитатель лесов, говорит с ужасом о металлическом оружии в руках человека и со страхом взирает на топор величиной с бычью лопатку, на колчан с железными стрелами, на копье, железный нож[261]. Здесь очень ярко сказалась наивная гордость первобытного народа, который видит перед собой новое, лучшее и более могущественное оружие. По выражению Мункачи финский эпос – «героическая поэзия, созданная во славу металлургии».

Кузнецы и шаманы у якутов, см.: *V. Sieroszewski*, Du chamanisme d'aprés les croyances des Yakoutes в *Rev. de l'hist. des relig.*, XLVi, стр. 319–320.

§ 2. *Снесение (похищение) огня с неба*[262].

А. – У зулусов[263]: птица молнии, так и у американских индейцев. В Австралии: огонь похищен человеком, обращенным впоследствии в птицу; так и в нормандском предании. Либо похитителем является птица[264]. У североамериканских (?) Thliakeet'ов Yehl, божество или герой, положивший основание искусствам, рожден матерью: дельфин или кит предсказывает ей, что она выпьет соленой воды и проглотит камушек; от этого родился Yehl. Однажды он убил чудесного журавля и, одевшись в его шкуру, мог летать (yet he is always known as a raven[a]). Во время потопа он улетел к небу и там продержался, захватив клювом облако, пока не сошла вода. В то время светила держал в ящиках какой-то старик (old chief[b]). Yehl похитил их и разместил светила по небу. Он же украл огонь и держал его в клюве, пока не достиг берега Thlinkeet'ов. Здесь огонь упал на камни и лежавшие на земле деревья, откуда его и теперь добывают. Он похитил и воду, которую Khanukh, родоначальник рода Волка у Thlinkeet'ов, держал в собственном роднике. Yehl, родоначальник рода Ворона, и Khanukh, родоначальник рода Волка, как представители первобытного космогонического дуализма. Их спор (как между Вейнемейненом и Юкагайненом) о том, кто из них старше на свете; Yehl (как Вейнемейнен) отвечает, что сущест-

[a] Все же его по-прежнему знают как ворона (*англ.*).

[b] Старый вождь (*англ.*).

вовал раньше, чем стоит свет. Подобная похвальба встречается в стихотворении Эмпедокла (?) и Талиесина. Khanukh оказался сильнее волшебством, но Yehl все же похитил воду, как Один похитил мед Иотуна[74*], захватил своим клювом и улетел[265].

В. – *К легенде о Прометее.* Обработки Кальдерона, Гердера, Гёте, Байрона, Шелли[266]. – Προμηθεὺς = промыслитель[267]. Критика куновской теории[268]. Прометей – прозвище; не сохранилось ли имя в глоссе Гесихия: ’Iθὰς, ὁ τῶν Τιτάνων κήρυς Προμηθεὺς; ’ιθάς, ἰθαίνομαι = θερμαίνομαι у Гесихия, стало быть: ’Iθὰς = Αἴθων[a] [269]. Эпитет Прометея: πυρφόρος[b]. У Панопея, фокейского пограничного города, основанного флегийцами, стояла часовня со статуей Прометея. Приезжим показывали здесь землянку, в которой у титана помещалась мастерская, а гигантские цвета глины обломки скал, которые лежали вокруг, толковались как остатки вещества, из которого был создан человек[270]. В Миконе (= Сикион) Прометей погрешил против Зевса по Гесиоду, *Феог.*, 535: καὶ γὰρ ὅτ’ ἐκρίνοντο θεοὶ θνητοὶ τ’ἄνθρωποι Μηκώνη τότ’ ἔπειτα μέγαν βοῦν πρόφρονι θυμῷ δασσάμενος προύθηκε, Διὸς νόον ἐξαπαφίσκων[d] [271]. По Схолиасту[75*] *Iliad.* 15, 190, в Сикионе три Кронида поделили между собою свет; по Схолиасту Эсхила, *Prom.*, 1021, там же совершился раздел быка между Зевсом и богами. Почему автор считает легенду об обмане Прометея при разделе жертвы – поздней (сл. сказание о дележе между человеком и чёртом и т. п.)?

Похищение огня: Цицерон (*Tusc. disp.*, II, 10), ссылаясь на Accius’а (следовавшего, вероятно, Эсхилу), говорит, что Прометей похитил огонь с дымившегося места на о. Лемносе, nemus exspirante vapore[d], у Гефеста – по Платону, *Protag.*, 321. Сервий к Виргилию, Ecl., VI, 42: Prometeus dicitur coelum ascendisse et adhibita facula ad rotam solis ignem furatus[e]. Велькер считает эту легенду изобретением Сапфо. Прометей, по его мнению, похитил огонь из огненной горы, что подтверждается и Лукианом, *Prom.*, 5.

Гефест как бог земного огня и кузницы[272]. Объяснение хромоты Гефеста тем, что его свергли с неба, позднейшее: Reuleaux[273] объясняет это тем, что у большинства народов разведение огня поручалось первоначально хромцам[274]. – Близость Прометея к Гефесту по существу, оттуда их смешение. По Diod., V, 74, Гефест первый научил людей упо-

---

[a] Ифас, глашатай титанов, Прометей; нагреваться; Ифас = Айфон [буквально: зажигающий] (*греч.*).

[b] Огненосный (*греч.*)

[c] Ибо когда в Миконе разделялись меж собой боги и смертные люди, он поставил большого быка, разделив его на части, с умыслом, пытаясь обмануть разум Зевса (*греч.*).

[d] Роща, где дымился пар (*лат.*).

[e] Говорят, что Прометей поднялся на небо и, приставив факел к солнечному колесу, похитил огонь (*лат.*).

треблению огня. В 20-м гомеровском гимне он восхваляется как основатель культуры, выведший человечество из полуживотного состояния, в котором оно находилось, когда жило в пещерах[275]. Прометей, как и Гефест, не бог молнии, а демон земного огня[276].

Прометей и Кабиры[277].

Прометей и потоп[278].

Девкалион и Пирра. Пандора[279]. По Аполлодору, I, 7, 2, Девкалион построил по совету отца своего Прометея ящик, в котором он спасся от потопа со своей женой Пиррой. Эсхил приписывает Прометею изобретение корабля. С IV века ходит легенда о том, что он сделал людей из глины с помощью Афины[280]. Сохранились следы сказания, что Прометей создал жену, которую боги украсили всевозможными дарами καὶ ὀνομάσαι ἐκ τοῦ δώρου καὶ πάντων τῶν δεδωκότων[a] [281] (смешение с Пандорой, созданной Гефестом).

Проступок и наказание Прометея. По Гесиоду Пандору создает не Прометей, а Гефест, по приказанию Зевса, который посылает ее в возмездие за похищение огня, ἀντὶ πυρός[b], как губительное зло (позднее пессимистическое воззрение на женщину)[282].

Такому же изменению подвергся у Гесиода Прометей: похититель огня, спаситель человека, умница становится обманщиком, вором и смутьяном (миф, отражающий противоположность природного культа религии Зевса)[283]. Прометей прикован к скале на Кавказе. Позднейшие мифографы приписали Прометею посягательство на Афину (как Титию – на Латону, Иксиону – на Геру)[284]. Эсхил смотрит на Прометея, как на проступившегося против Зевса, на стороне которого и конечная победа и право[285]. Позже воззрения меняются. Сл. Прометея Гёте:

Hier sitz' ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, zu weinen,
Zu geniessen und zu freuen sich,
Und dein nicht zu achten,
Wie ich![c] [76*]

Для Байрона Прометей – борец против глухой тирании судьбы, представитель во всех бедствиях непреклонного свободного человеческого духа[286].

К литературе см. *Kr.Nyrop*, Smede в Dania, апрель – октябрь, 1902, № 35.

---

[a] И дали ей имя от дара и всех даятелей (Пан-дора - «всеми одаренная») (*греч.*).

[b] За огонь (*греч.*).

[c] «Здесь сижу я, творю людей по моему образу, род, подобный мне, чтобы страдать, плакать, наслаждаться и радоваться и не чтить тебя, как и я» (*нем.*).

С. – *Смена каменного, бронзового и железного периодов.* Религиозный культ каменных и бронзовых поделок в период железа. Волосы Flamen Dialis[77*] позволено стричь лишь свободному человеку бронзовым ножом или ножницами[287]. Так, римские и сабинские жрецы могли стричься только бронзовыми ножницами[288]. Готтентотские жрецы, при жертвоприношениях или обрезаниях, употребляют не железный нож, а осколок кварца. У Moquis'ов Аризоны каменные ножи и топоры, вышедшие из употребления, сохранились в религиозных обрядах. При построении иерусалимского храма и алтаря евреи не употребляли железа[289].

См. в *Modern Philology*, т. II, № 2, Okt. 1904, стр. 225 и след. John Rhys о Read, *A guide to the antiquities of the bronze age in the department of British and medieval antiquities*: одинаковая последовательность рас, следовавших друг за другом в Британии и Ирландии. Две первых, до явления гойделов[78*]: первая – аборигены, карликовая раса, обитатели насыпей, которых обычно называли эльфами и наделяли всевозможными атрибутами, имеющими отношение к темным божествам, и на которых смотрели с опаской, с какой смотрят на краснокожих в Сев.-Амер. Соед. Штатах. Вторая раса: иберно-пиктская. Какой из этих рас принадлежит введение обработки металлов? Рассказывают об обитателях насыпей, эльфах, что они боятся железа. Из этого не следует, однако, что они обрабатывали бронзу. Объясняя одну чашу для питья, «the earliest well defined type of borrow-pottery[a]», находимый на востоке Шотландии, севере Англии в Derbyshire, Read предполагает, что утварь эта была занесена из Скандинавии или Нидерландов народом, хорошо знакомым с металлами; народом неизвестной расы, явившимся, вероятно, до арийцев. Арийцы, распространившие, как полагают, в Европе обряд кремации, застали в разных местах искусство металлического дела и замедлили в своих постоях ход культуры. Если принять 1000 л. до н. э. за средний термин a quo[79*] для древнейших урн со следами кремации, то чаши для питья и другая посуда, находимые в могилах без кремации, нередко с бронзовыми предметами, следует приписать доарийскому неолитическому населению.

Суеверные представления, привязавшиеся к орудиям каменного века: топорам, стрелам (*Örvarödssaga*) и др.

Глава шестая

Исторические движения и народность на смену рода

Борьба народностей и идеализация *героя*. Общие черты: чудесное рождение, *неуязвимость*, кроме одного лишь места (Сигфрид, Ахилл, Ис-

[a] Самый ранний из описанных видов хорошо обожженной глиняной посуды (*англ.*).

фендиар: лишь в глазах[80*]). Он выброшен, обязан служить, но выходит в люди; убит предательски и т. д.

Параллель в сказках: третий из братьев, вообще юноша, зато больше и сильнее старших. Или это сословное противопоставление?

Применения к историческим лицам (французский эпос) и к мифу (боги). Старые (бой отца с сыном) и новые (свои и захожие) темы. Применение захожих тем и их видоизменение в истории поэтических идеализаций; условия идеализации и применения.

Циклизация: объединение и смешение (история французского эпоса; сага о Тидреке).

Глава седьмая

Космополитические течения

I. Космополитизм александрийской эпохи, вместо *народного героя* – уединенная личность, рассеянная по белу свету. Уединенная жизнь *чувства*; географический простор – и *утопия*. Фетишизм и магия как следствие падения религиозно-родового уклада. Recognitiones[81*] = греческие романы.

II. Христианство и его идеалы. Героизм христианства.– Аскетизм (Египет и его легенды).

III. Средние века: личность и чувство; любовь в рыцарских романах (новые темы, фиктивная национальность и широкие географические горизонты).

IV. Мистицизм и утопии религиозного характера: легенды о рае (coeli), рехавитах, пресвитере Иоанне[290], последнем владыке – Veltro[82*] (Cian, Kraus)[291]. История крестного древа и циклизация.

Глава восьмая

Протест реальности

Сатиры на рыцарство (*Audigier*, Chaucer, Antoine de la Sale)[83*] и вилланы; их освещение в рыцарских кружках (Schildbürger, Einfaltspinsel, *Paramartan*) и реабилитация: Dümmling, Емелюшка.

Глава девятая
Противоречия XVI века

Религионизм – демонизм, искание (Фауст) и возвращение к старине (Блудный сын); реализм и идеализация (*Амадисы*). Утопия (Томас Мур, Рабле и др.) и пасторали. Реалистическая новелла (сл. Jusserand, Schneegans)[292].

Глава десятая
XVII век

Салонный роман во Франции, сатира Сервантеса и жанр picaresco (их отражения). Влияние испанской новеллы в Германии, Италии и Франции[293].

Глава одиннадцатая
XVIII и XIX век

Сентиментализм, оссианизм, Sturm und Drang, космополитизм. Руссо и утопия природного быта, «человека» и т. д. – Романтизм (сюжеты и мотивы: Präexistenz; и жатака; двойники и fylgja[84*]; превращения и т. д.) и байронизм (герой).

Примечания А. Н. Веселовского

[1] *Georges Polti*, Les 36 situations dramatiques, Paris, 1894.

[2] *Folk-Lore*, III, стр. 76 и след.

[3] *Eckermann*, Gespräche mit Goethe, под 18 сент. 1823 г.

[4] Возвращаясь в одном из последующих курсов к поднятым ниже вопросам и резюмируя их вкратце, автор предпосылает своему резюме несколько общих соображений, касающихся вопроса о поэзии и поэтике. Приводим их здесь. [Прим. *в Собр. соч. Т. 2. Вып. 1.*].

1) *Задача исторической поэтики*: отвлечь законы поэтического творчества и отвлечь критерий для оценки его явлений из исторической эволюции поэзии – вместо господствующих до сих пор отвлеченных определений и односторонних условных приговоров.

2) *Определение поэзии со стороны объекта и психологического процесса.*

а) *Красота составляет ли объект поэзии = искусства*? Имманентна ли она природе или является категорией наших ощущений? Красота, как чувственно-приятное; общность некоторых его категорий (ритм, симметрия, волнистая линия, известные цвета, золотое деление и т. д.) и разнообразие

их народных и исторических применений (контрасты и диссонансы; история цветов – до увлечения блёклыми; переживание древних критериев приятного и нарастание новых; история идеала природы); вопрос эволюции вкусов.

b) *Красота*: допустить ли ее природную имманентность, или понять ее как чувственно-приятное, преобразующееся в искусстве: искусство (живопись, скульптура) дает тот лишек, который отличает ее от фотографии; мы можем говорить об этом лишке и в искусствах, не вызывающих идею подражания. В чем он состоит?

c) *Безобразное, невидное, обыденное* – как объект искусства производит на нас эстетическое впечатление. *Эстетическое обнимает и красивое, и безобразное.*

d) Под *эстетическим* мы разумеем тот акт *восприятия* нами объектов внешнего мира, который посредствует между разбросанностью массовых впечатлений и тем аналитическим усвоением явлений, которое мы называем научным. В эстетическом акте мы отвлекаем из мира впечатлений звука и света *внутренние образы* предметов, их *формы, цвета, типы, звуки, как раздельные от нас, отображающие предметный мир.* Они отображают все это условно: предметы схватываются интенсивно со стороны, которая представляется нам *типической*; эта типическая черта дает ему известную цельность, как бы *личность*; вокруг этого центра собираются по смежности ряды ассоциаций.

Типичность условная: эстетические типы = внутренние образы – не научные; сл. эстетические типы языка: содержательный анализ *корнеслова*, как и разнообразие *эпитетов*, указывает на *разнообразие типических восприятий, удерживающихся в народно-исторической традиции, развивающихся путем тех же ассоциаций. – Переживание этих внутренних образов и групп ассоциаций* вызывает вопрос об условиях и законах их эволюции.

Чем далее образ или ассоциация образов удерживается в предании человечества, тем более мы вправе заключить об их эстетичности.

e) *Эстетическое восприятие* внутренних образов света, формы и звука – и игра этими образами, отвечающая особой способности нашей психики: *творчество искусства. Его материалы в области поэзии: язык, образы, мотивы, типы, сюжеты – и вопрос эволюции.* (См. к вопросам здесь поднятым *Гроос*, Введение в эстетику, пер. Гуревича (Киев-Харьков, Иогансон) стр. 21–23, 17, 30, 33, 39 и след.; 62 и след.; 68 и след.; 124, 126–127, .128, 132–133, 177 и след.; 186, 192–193).

[5] Сл. *Этнографич. Обозрение*, кн. LXI (1904), стр. 1 сл.; *Владимиров*, Введение в историю русск. слов., стр. 156 и след. (сказочных сюжетов насчитывают всего 41?).

[6] К légendes des origines см.: *Friedrich von der Leyen.* Zur Entstehung des Märchens в Arch. f. d. Stud. d. neuer. Sprachen, CXIV, 1–2 Heft, стр. 15 и след.

[7] *Nutt*, The celtic doctrine of re-birth, Лондон, 1897. Grimm Library № 6. The voyage of Bran, vol. II.

[8] См. мою заметку по поводу Cosquin в *Журн. М. Н. Пр.*, ч. CCL, отд. 2, стр. 291–293. [Собр. соч., т. XVI, 1938, стр. 212–230].

[9] У *Koehler'a*, Aufsätze über Märchen und Volkslieder, Берлин, 1894.1: Über die europäischen Volksmärchen, 31 и след.

[10] См:. *Cosquin*, L'origine des contes pop, européens et les théories de Mr. Lang. Париж, 1890, стр. 10–11.

[11] *Cosquin*, I. c., стр. 12–13.

[12] См. мой отчет о его Contes pop. de la. Lorraine в *Ж. Мин. нар. пр.* CCL, отд. 2, стр. 288 и след. [Собр. соч., т, XVI, стр. 215–216].

[13] [*Cosquin*, I, стр. XXXIII.]

[14] См.: *Bédier*, Les Fabliaux, Париж, 1895: таблица текстов на стр. 82–83: утрачен древний санскритский оригинал, из которого вышел, с одной стороны, сохранившийся санскритский текст *Панчатантры*, с другой – утраченный пеглевийский перевод VI в., откуда через посредство сирийского пошла арабская версия VIII века, *Калила и Димна*. С арабского сделаны были переводы: греч. (*Стефанит и Ихнилат*) Симеона Сифа XI в. (от которого пошел слав. перевод XIII века) и еврейский (Joël'я, ок. 1265 г.), откуда латинский Иоанна из Капуи (*Directorium Humanae Vitae*) ок. 1270 г. – Сокращения санскритской *Панчатантры*: *Гитопадеша* и др. См. мой очерк истории русск. повести у Галахова, Ист. русск. слов., I, § 7.

[15] *Sintipas*, греч. перевод Михаила Андреопула XI века; *Cendubete,* Libro de los enganôs, изд. Comparetti, 1869 г.

[16] См. таблицы у Bédier стр. 136–137; *Comparetti*, Researches respecting the book of Sindbad ed. by the Folk-lore society, Publications IX, Лондон, 1882; мой очерк у Галахова, стр. 440 и след.; о славянских переводах: *М. Мурко*, Die Geschichte von den sieben weisen Meistern bei den Slaven в Sitzungsberichte венской Академии, т. CXXII, Wien, 1896 и в Rad 1890 г.: *Bugarski i srpski prijevod knjige o Sedam Mudraca*; см. еще *Ольденбург*, О персидской прозаической версии книги Синдбада в Сборнике статей по востоковедению учеников бар. В.Р.Розена, СПб. 1897, стр. 253–278.

[17] См. мой *Очерк*, стр. 422 и сл. и новейшая работа: *Ernst Kuhn,* Barlaam und Josaphat в Sitzungsberichte der bayer. Akad. Wiss., CCXX, I Abt. München, 1893.

[18] См. мое введение к переводу сказок Ю. Доппельмейер, Москва, 1890, стр. XIII след. [«Тысяча одна ночь. Арабские сказки. Новый полный перевод Ю.В. Доппельмейер, со статьею: «Сказки Тысячи одной ночи в переводе Галляна» ак. А. Веселовского», 1890, см.: Собр. соч., т. XVI, стр. 231–257].

[19] К былине о *Подсолнечном царстве* см.: *G. Paris*, Hist. litt. de la France, XXXI; *Chauvin*, Pacolet et les «Mille et une nuits», Liège, 1898, p. 19 и отчет G. Paris'a в *Romania*, т. XXVII, стр. 325: Giraudin не подражал Adenet'y. – К *Акиру – Гейкару*: Jagić и Kühn в *Byzant. Zs.*, I; *Барсов*, *Чтения московск. Общ. ист. и древн.*, 1886, кн. III, стр. 1–11: серб. текст в рук. XVI в.; *Веселовский*, Нов. отнош. муромской легенды о Петре и Февронии *в Ж. М. Н. Пр.*, 1871, апрель; его же разбор книги Драгоманова в *Др. и Нов. России*, 1876, № 2 [см.: Собр. соч., т. XVI, стр. 167–184].; его же в *Ист. русск. словесности* Галахова, 1880, I, стр. 415 и след.; *Лопарев*, Слово о св. патриархе Феостирикте, СПб., 1893, изд. Общ. любителей др. письм., XCIV; Вс. Миллер в *Ж. М. Н. Пр.*, т. 300, стр. 207 и сл.: об армянской сказке и источниках истории Акира; *Потанин*, Акир повести и Акир легенды*, в Этногр. Обозр.*, XXV, 1895,

стр. 105–125; *Krumbacher*, Gesch. d. byz. Literatur, 2 Ausg., стр. 297–298: Акир в связи с сказочным житием Эзопа; *Архангельский*, К ист. южно-слав. и древнерусск. апокриф. литературы, СПб. 1899, стр. 2: *Слово премудрого Акурiа*; Мендельсон в *Этногр. Обозр.*, XXXII, 1 и след.: Синагрон в легенде о Касьяне; Хаханов в *Этногр. Обозр.*, XVII, стр. 160 и след.: Армянская легенда о Сенехериме; *Swynnerton*, Indian night's entertainment, London, 1892 и отчет в *Folk-Lore*, IV, I, стр. 95: *Sennacheribs disaster.*

20 См. мой отчет о Коскене, стр. 289–290.

21 Т. I, стр. XXII–XXIII.

22 См. мой отчет о Коскене, стр. 290–291 и мнение Бенфея.

23 [*Léon Féer*, La puissance et la civilisation mongoles au XIIIe siècle, 1867, стр. 37.]

24 Религиозная рознь не мешает, если она совершается на почве культурных влияний. Вопрос о возможности еврейского влияния на сказочную литературу: параллели к былине об Алеше-Цимбелине; Садко? – Откуда сны Шахайшы и Шемякин суд? Монгольское посредство.

25 В своих заметках и фрагментах А. Н. Веселовский называет эту теорию также психологической. Так как в § 3 он не делает характеристики и оценки этнографической гипотезы, ограничиваясь иллюстрацией ее на примере, то мы считаем уместным восполнить этот пробел с помощью отрывка начатой статьи, сохранившегося в той же папке. Краткая оценка теории дана автором также и в одной из программ к университетским чтениям, которая воспроизведена нами в *Приложении* целиком. Мы предпочли, однако, вставить здесь фрагмент статьи ввиду большей обстоятельности его изложения. О Психее, Мелюзине и Лоэнгрине подробно в главе о тотемизме, эксогамии и матриархате. [*Прим. ред. акад. изд.*].

26 Сличи основной мотив: муж в отлучке, его считают умершим, родственники принуждают жену выйти за другого; муж является вовремя (сл. эпизод *Одиссеи* о женихах Пенелопы). Видоизменение или вариант: предатель, ложно доносящий о смерти мужа; таков Добрыня и его западные параллели. В былине его вина удвоена: он назван братом; зачем понадобился этот double emploi? Крук и его анализ эпизода о Пенелопе: судьба вдовы в древнем обществе; ее рукою располагает клан, родственники, братья мужа (левират). Такое предание, уже не отвечавшее условиям быта и непонятное Гомеру, принято было им как насилие; но в его рассказе сквозят черты, указывающие на древние права клана. С этими данными вернемся к Добрыне: я полагаю, что в его былинах слился мотив сватовства-умыкания с мотивом «мужа на свадьбе жены»; суть последнего могла быть такая: Добрыня уехал, считается умершим; Владимир принуждает жену выйти за другого, и этот другой – брат Добрыни, Алеша. Заключим ли мы из этого, что и в былине отразились представления о левирате? Что до первого мотива (умыкание), то именно он, а не мотив «мужа в отлучке» мог идти к песням этого типа, раздающимся на польской и болгарской свадьбах; она раздавалась там как песня об умыкании, после и в той форме, которую она получила в схеме «мужа в отлучке» (скоморошьей?).

27 Милетские рассказы, Апулей, Лафонтен. К Амуру и Психее Лафонтена см. Faguet в *Rev. des cours et conférences*, V année, 2 sér., № 31, стр. 642 и след.

[28] J. Kohler, *Der Ursprung der Melusinensage* (1895, Lpz.); сл. стр. 21 (японская версия): Hohademi женится на дочери морского царя, родит, не велит мужу являться к ней, пока она его не позовет; он не соблюдает обещания, видит ее в образе дракона, после чего она исчезает, покинув своего ребенка.

[29] Вопрос о составе Апулеевской легенды: а) мотив исчезающей жены был ли искони соединен в милетской сказке с мотивом возвращения (в легенде о рыцаре-лебеде), b) нет).

[30] *Lewis Morgan*, Ancient Society, 1877; *Mac Lennan*, Studies in ancient history, нов. изд. .1896; *F.B.Jevons*, An introduction to the history of religion, 1896, ср. отзыв Marillier в *Rev. de l'hist. de rel.*, XXXVI n° 2 и 3 и XXXVII, n° 2 и 3 и ответ Джевонса в *Folk-Lore*, X, n° 4 1899; его же The place of totemism in the evolution of religion в *Folk-Lore*, 1900, X; *Frazer*, Totemism, франц. дополн. изд. 1898; его же: The origin of totemism в *Fortn. Rev.*, 1899, IV и V, Observations on central australian totemism в *Journ. Anthr. Inst. of Gr. Brit.*, N. S., 1899, I, 2 и 4 и Golden bough, 1890–1901; *E. Tylor*, Remarks on totemism with special reference to some modern theories respecting it, там же, 1899, VIII и XI, стр. 138–148; *Spencer and Gillen*, Some remarks on totemism, там же, N. S., I и *The native tribes of central Australia*, 1899; *Marillier*, La place du totémisme dans l'évolution religieuse въ *Rev. de l'hist. des rel.*, т. 36 и 37; *A. Lang*, The secret of the totem, 1905; его же Mith, ritual and religion, 1887; его же Custom and myth, 1897; его же The origin of totem names в *Folk-Lore*, 1902; *Pikler und Somló*, Der Ursprung des Totemismus, 1900; Durkheim, *Année sociologique*, 1902, кн. 5; *Штернберг*, Тотемизм, в *Энц. Слов*. Брокгауза и Эфрона.

[31] О тотемизме на островах Самоа см. Lang, *o. c.*, II, стр. 33 и сл.

[32] Lafitau, миссионер нач. XVIII в. [Moeurs des sauvages amériquains comparées aux moeurs des premiers temps, Париж, 1724], был, может быть, первым писателем, объяснившим некоторые особенности греческих и других древних мифов и обычаев как переживания тотемизма. Химера, сочетание льва, козла и змея, обозначает, по мнению Lafitau, соединение трех групп (tribes), подобно тому, как волк, медведь и черепаха символизуют союз ирокезов (Lang, I, стр. 73).

[33] Стр. 266: другие названия киргизских племен: олени, желтые лоси, большие лоси; см. *Гарин*, Корейские сказки, 22 (рождение от священной горы), 23 (от дракона), 24 (от бобра), 50 (от Большой Медведицы).

[34] Ср. *Алтан-Тобчи*, монг. летопись, перев. Галсана Гомбоева, СПБ. 1858, стр. 119–120.

[35] См. сказания об инкубах, змеях, медведе и др. *Халанский*, Южнослав. сказания о кралееиче Марке, I, 38 и след. Тот же мотив в фазе превращения: Александр Великий от Нектанеба-дракона; Юпитер – Леда.

[36] [В русском переводе: *М. Ковалевский*, Очерк происхождения и развития семьи и собственности. М., 1939.]

[37] См. работы Bachofen'a, Morgan'a, MacLennan'a, Giraud Teulon, Reclus, Dargun'a.

[38] Так система родства у полинезийцев (гавайская) и зулусов.

[39] См. пшавских «цацали». Ср. роль дружка в старой черногорской свадьбе; его роль только казовая; обыкновенно он побратим и, как таковой, он обязан

воздержанием; но у *Маркова*, Беломорские былины, 512, Илья, побратим Потыка, с его согласия упреждает его в отправлении супружескаго акта. Это не остаток древней «общности» жены, а вырождение. Марков, *Этногр. Обозр.*, LIX, (1904), стр. 2, сравнивает известный эпизод Нибелунгов* и предание маньзов (*Труды Этнограф. Отдела* И. О. Л. Е. А. Е., кн. VIII, 57).

[40] К литературе см.: *Folk-Lore*, v. XI, № 1 (Март 1900), *Presidential address*, отчет о работах Boas'a (см. *Annual Report of the National Museum at Washington for* 1895, изд, 1898), стр. 58 и след. и *Spencer and Gillen*, The native tribes of central Australia. *См.: Rev. de l'hist. des religions*, 1902, май–июнь, стр. 403 и след. *J. Kohler*, Zur Vorgeschichte der Ehe, 1897*; Alice A. Fletcher,* A study of the Omaha tribe: the import of the totem в *Annual Report of the Smithsonian Institution*, июль 1897 (Washington. 1898), стр. 577–586. *Both*, Ethnological studies among the north-west-central Queensland aborigines, Brisbain и London, 1897 (см. отчет Marillier в *Rev. de l'hist. des religions*, t. XLII, № 3, ноябрь – декабрь, стр. 408 и след.: семейное устройство, стр. 410–411, 416). *Junod*, Les Ba-Ronga, éludes ethnographiques sur les indigènes de la baie de Delagoa, Neuchâtel, 1898 (отчет там же, стр. 417 след., сл. 425).

[41] *E. S. Hartland*, The legend of Perseus, Лондон, 1894–1896, т. I, стр. 1 и след. – Царь Аргоса, Акрисий, запирает в башню свою дочь Данаю, ибо ему было пророчество, что ее сын его убьет. Юпитер спускается на нее в виде золотого дождя. По приказанию отца мать и сын (Персей) брошены в ящике-бочке в море; пристают к острову Серифу, где их вытаскивает рыбак Диктис. Царь острова, Полидект, хочет жениться на Данае и с этой целью устранить ее сына. Он приказывает ему доставить голову Горгоны. Подвиги Персея: Грайи, Медуза, у Атланта, Андромеда. Вернувшись с нею в Аргос, Персей водворяет на царство своего деда, которого прогнал его брат Прет; затем он в Серифе, где избавляет свою мать от Полидекта (царство которого отдает Диктису). В Лариссе, на похоронных игрищах, он нечаянно убивает своего деда.

[42] К легендам о партеногенезисе см.: *Rev. de l'hist. des religions*, XLII: у Ba-Ronga (туземцев бухты Делагоа) рассказывается сказка о приключениях мальчика, рожденного от семян, которые дал его матери голубь (ср. стр. 427). Там же (стр. 421) отмечен обычай аналогический с Дедалой, Перпетуей и т. д.: «Les rites destines a procurer la pluie sont célébrés par des femmes qui se dépouillent de tous leurs vêtements et revêtent des guirlandes d'herbes; ils consistent en une lustration des puits, qu'accompagnent des chants obscènes et des danses lascives, en libations sur les tombeaux des ancêtres et en aspersions sur les tombes des jumeaux, qui doivent toujours rester humides. Une femme qui a mis au monde des jumeaux doit toujours participer à la cérémonie» (близнецы считаются детьми «Неба», ibd., 420). Обнажение женщины отвечает представлению небесной влаги = семени. – См.: *Toldo, Leben und Wunder der Heiligen im Mittelalter в Studien z. vergl. Literaturgeschichte*, изд. Max Koch, I, стр. 337 и след.; см. 324: мать св. Кентигерна просит господа послать ей «Mariae virginis integritatem fecundam». Она родит без соития и без боли. Ее отец не верит этому чуду, велит сбросить ее со скалы, но она падает «placido lapsu et suavi»; положенная в ладью без кормила, она пристает к месту, где по внушению божию ее ожидает пустынник.

[43] *Hartland*, o. c., стр. 71–102.

[44] Ребенок из яйца: в одной эстонской сказке старая женщина дарит королеве яйцо с тем, чтобы в течение 3-х месяцев она носила его на груди. По истечении указанного срока из яйца вылупился зародыш женского пола, который стал понемногу расти. Когда он достиг размеров младенца, находящегося в утробе матери, королева родила сына; см. *Kreutzwald*, Esthn. Märchen, 341; *E. Hodgetts*, Tales and legends from the land of the tzar. A collection of russian stories, Лондон, 1890, стр. 194; *L.B. Day*, Folktales of Bengal, Лондон, 1883, стр. 94; *Folk-Lore*, I, 49, ср. индийскую сказку в *Mem. Anthrop. Soc.*, 203 и *Liebrecht*, Gervas. v. Tilb., стр. 73 и след. – См. также легенду о Сивилле-Самовиле и эстонские песни.

[45] *Hartland*, *o. c.*, стр. 106–107. Сходная японская легенда: плод – вишня. [Ср. *Труды членов Росс. Дух. Мисс. в Пекине*, т. I, стр. 27].

[46] *Ibid.*, стр. 108.

[47] *Ibid.*, стр. 108 и след.

[48] Стр. 113.

[49] *По Voyage de Siam des pères jésuites*, Амстердам, 1689, стр. 296. – Нет ли христианского влияния?

[50] *Hartland*, *o. c.*, стр. 114–115.

[51] Легенду об Аланкаве см. у *Blochet*, Etudes sur l'histoire religieuse de l'Iran, I, в *Rev. de l'hist. des relig.*, т. XXXVIII, № 1, июль–август 1896, стр. 57 и след. [Монгольскую легенду см. в: *Алтан-Тобчи*, монг. летопись, перев. Гомбоева, СПб., 1858, стр. 121.]

[52] *Hartland*, *o. c.*, стр. 116 и сл.

[53] Одна из жен ирландского короля Derrnot'a, Mugnain, будучи бездетной, обращается к Finnian'у и епископу Aedh'у за помощью: они трижды дают ей испить святой воды; в первый раз выходит теленок, во второй – серебряный лосось, в третий – мальчик, Aedh Slaine, см.: *ibid.*, стр. 117–18. – См. Marillier в *Rev. de l'hist. des relig.*, XL, № 1, стр. 84.

[54] Hartland, *o. c.*, стр. 118–120.

[55] *Ibid.*, стр. 121.

[56] *Ibid.*, стр. 121–122.

[57] Стр. 125 и след.

[58] Стр. 127–128.

[59] Стр. 28 и след.

[60] Стр. 130 и след.

[61] Стр. 134.

[62] 135–136.

[63] Стр. 137.

[64] Стр. 137–138.

[65] Стр. 138–139.

[66] Св. Бригида вешает платье на солнечном луче, *AASS*, febr., I,. стр. 131, 136, 161, 181.

[67] *Hartland*, *o. c.*, стр. 139–142.

[68] *Ibid.*, стр. 142. Сл. гл. VI: *The supernatural birth in poetical superstitions* (стр. 147 и след.); гл. VII: *Death and birth as transformation* (стр. 482 и след.). – *Comte H.*

de Charencey, Le Folklore dans les deux mondes, 1894, гл. V: *Lucina sine concubitu*, стр. 121 и след. (масса материалов; сл. стр. 124 след.: египетская сказка о *Двух братьях*).

[69] Загрей – сын Зевса и Персефоны. Он растерзан (его превращение); сердце спасла Афина. По одному преданию Зевс отдал его в напитке Семеле, и она родила Диониса; по другому – он проглотил его сам.

[70] См.: *Этногр. Обозр.*, XLIV, стр. 90 и след.: *Максимов*, Несколько слов о куваде (три группы фактов, которые объединили именем кувады: 1) лежание отца в постели: он изображает из себя родильницу; 2) его пост и истязание; 3) его диета. По мнению автора, 2) и 3) не имеют ничего общего с легендами патриархата; вопрос о 1) остается открытым для проверки, стр. 105).

[71] Shapur, сын Artashir'a. Легенда о нем у *A. Wirth'a*, Danae in christlichen Legenden (Wien, 1892), стр. 48-9.

[72] Ссылки ниже сделаны по 4-му изд. книги Ольденберга (1903) [*Прим. ред. акад. изд.*].

[73] Стр. 112 и след.

[74] Стр. 120 и след.

[75] Стр. 96, 121 и 122.

[76] *Sénart*, стр. 280 и след.

[77] *Ibid.*, стр. 285 и след.

[78] Стр. 327.

[79] Стр. 338 и сл.

[80] Стр. 527.

[81] О мученицах имени Ирины сл. *AASS*, 5 май, II, стр. 4–5 (сл. VII, стр. 588); 16 апр., II, стр. 404; 28 июль, VI, стр. 602–611.

[82] О ркп. *ibid.*, стр. 99 след.; см. *Bibl. hagiographica graeca ed.* Hagiographi Bollandiani, s. v. *Irene.*

[83] Стр. 15.

[84] Стр. 20 и след.

[85] Стр. 22–23.

[86] См.: *Religionsgeschichtliche Untersuchungen*, III.

[87] [A.Schott, *Walach. Märch.*, стр. 265.].

[88] [J.Grimm, *Kl. Schrift.*, 5, 277; 4, 222 и R.Köhler в *Germania*, XIV, 300 и сл., XV, 284 и сл. – Прим. в *Собр. соч. Т. 2. Вып. 1.*]

[89] [См.: Talvj, *Volkslieder der Serben*, I, 71 и след.].

[90] Вместо заглавия автор выписывает здесь три-четыре сюжета из анализуемых ниже. Мы предпочли оставить отдел 4-й, являющийся прямым продолжением 3-го, без заголовка и выделить каждый из сюжетов в особый параграф. [Прим. в *Собр. соч. Т. 2. Вып. 1.*]

[91] В легенде о Персее его деду Акрисию напророчено, что он падет от руки своего наследника. Мотив, идущий через всю греческую теогонию (Уран, Кронос, Зевс).

[92] Литература вопроса, стр. 4–7.

[93] *O. c.*, стр. 12–13.

[94] [*O. Jiriczek*, Deutsche Heldensagen, т. I, 1898, стр. 273 и сл.: Hildebrand und die Wülfinge.]

[95] [*Nutt*, Problems of heroic legend (в *The Second International Folk-Lore Congress 1891, Papers and Transactions*, Lond. 1892, стр. 113 и сл.)]

[96] Литература: Kauffmann, в *Philologische Studien* (Festgabe f. Sievers, 1896, стр.124 и след.).

Luft, Die Entwicklung des Dialogs im alten Hld., Berlin, 1895.

Joseph, Der Dialog des alten Hl. в *Zs. f. d. Altert.*, 43, 59 и след.

Boer, Zur dänischen Heldensage в *P. B. Beitr.*, 22, 342 и след.

Heinzel, Über die ostg. Heldensage в *Wien. Sitzber.*, 119, стр. 1 и след.

Kögel, в Pauls Grundriss, 2a, 174, и Literaturgeschichte, 210 и след.

[97] Это крайне невероятно; double emploi возвращения, может быть, и не зависит от соединения саги с Нибелунгами; почему *П. о Г.* считается эпизодом мирного возвращения?

[98] См.: *Jiriczek*, Deutsche Heldensagen, I, указал на знакомство с сагой о бое Гильдебранда с сыном в *Asmundarsaga. kappabana* и у Саксона Грамматика (ed. Müller, 358, H. 244) (стр. 285). Имена Heribrand'a, Hildebrand'a и Hadubrand'a в *Fra Fornjoti* (стр. 287). – Сказание о бое Гильдебранда с сыном стало известно в Германии уже в соединении с сагой о Дитрихе (стр. 287). РКП и печатные издания поздней *П. о Г.* указывают на обработку XIV в. (вопрос об отражении саги о бое Гильдебранда с сыном у Вольфрама в Willehalm и в эпизоде боя Гильдебранда с Альфартом (стр. 288)). Отражение мотива о бое Гильдебранда с сыном в предшествующем этому эпизоду рассказе (*Тидрекссага*, гл. 401) о бое Гильдебранда с Амелунгом; это удвоение приписывается составителю саги, неправильно понявшему положение герцога Амелунга и скомпоновавшему из вариантов новый, параллельный эпизод. На это указывает мотив угрозы Амелунга вырвать бороду Гильдебранду, мотив, отсутствующий в *Тидрекссаге* (сцена с Алебрандом), в позднейших же немецких версиях П. о Г. являющийся подробностью, рассказываемой Алебрандом.

[99] Стр. 118–124.

[100] Связь Рустема с Техмимэ напоминает автору иранско-скифское предание, записанное Геродотом, о Геракле в Скифии, прижившем с чудовищной девушкой, наполовину змеей, трех сыновей, родоначальников агафирсов, гелонов и скифов. Геракл удаляется, оставив свой лук и пояс; только младший сын, Скиф, был в состоянии натянуть лук и опоясать пояс; от него произошла царская династия в Скифии – Гелон и Акафирс изгнаны матерью. Автор сравнивает (119–120) именно с этой девой-змеей эпитет сына Ильи: Горыныч, возящего с собой змею горынскую и бабу Горынычну, Латыгорку, Семигорку и пр.

[101] Стр. 124 и след.

[102] № VII. [Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии, собр. П.С. Ефименком, ч. 2, М. 1878.]

[103] См. мои *Южнорусск. былины*, II, стр. 318–319.

[104] Общее эпическое место? Не попала ли эта черта самостоятельно из сказки о Еруслане в былину Ефименка? – Сам автор, стр. 127, говорит, впрочем, что в былине ничего не говорится именно о богатырских шуточках: Стал он на улицу похаживать, стал с ребятами поигрывать – и восстановляет опас-

ный характер этих шуточек по былине о Сауле Леванидовиче. – Кир., III, стр. 117.

105 *Кир.*, I, стр. 55; *Ефименко*, 1. с., стр. 32. Но ведь повод другой!

106 Автор сличает еще, стр. 127, прим. 6, былину у Гильф., № 65, где Добрыня – Илья бьется с сыном – богатырем Золотой орды, – и дает сыну «колечко подзолоченое» уже после битвы. См. мои *Южнорусск. былины*, II, стр. 324 след.

107 «Походная красна девица» у Кир., I, № 3, стр. 5, отвечает, по мнению автора, не Горынчанке (как я полагал, I. с., стр. 318), а = Гурдафернд, с которой бьется Сохраб.

108 Рыбн., I, № 13.

109 Там же, № 14, Гильф., № 46.

110 Гильф., № 77, стр. 463.

111 Рыбн., I, № 12.

112 Так ли в тексте Гильф., № 77 = Рыбн., I, № 12? См. мои *Южнорусск. былины*, I. с., стр. 321–322.

113 См., впрочем, Гильфер., № 46 и Рыбн., I, № 14: мать не велит Збут-Борису драться со стариком, а поклониться ему, как батюшке. – В основе младшей *Песни о Гильдебранде* могла лежать версия, подобная русской: a) история покинутой матери; b) сын идет разыскивать отца; c) спрос имени; d) коварный удар.

114 Стр. 134 и след.

115 *Этногр. Обозр.*, II, стр. 9.

116 Стр. 141.

117 *Русск. фил. вестн.*, 1885 г., № 1, стр. 52 и след.

118 Стр. 142.

119 О нем и о следующем киргизском – см.: Вс. Миллер в *Этногр. Обозр.*, кн. V, стр. 116 и след.

120 См. Святогор (svinþo-harjis - сильный): великан, изнемогающий от силы, лежащий на горе (почерпающий в ней силу?).

121 Стр. 147 и след. Златыгорка – паленица; как Дарига – царевна, так сын Ильи зовется иногда царевичем, королевичем.

122 Стр. 149.

123 Очень вероятно, что и запястье, которое Гильдебранд предлагает сыну в древней *П. о Г.*, означало первоначально знак признания (со стороны сына?), но было забыто, как таковое, и в составе песни получило новое освещение.

124 См., впрочем, пинежские былины, ниже стр. 99.

125 Экскурс о происхождении этого мотива.

126 По сборн. *А.Д. Григорьева*, Арханг., былины и историч. песни, т. I, М., 1904.

127 См. мои *Южнорусск. былины*, l. c., стр. 308 и след.: у Рыбн., I, 13, Добрыня бьется с Сокольником раньше, чем с Ильей, см. Рыбн., II, 64; Кир., IV, № 3, стр. 12 и сл.: Добрыня раньше Ильи; мать Сокольника зовется Латыгоркой (Златыгоркой?) и Амельфой Тимофеевной (сл. №№ 2–3 пинежских былин); Кир. I, № 2, стр. 52 и след. (Добрыня раньше Ильи); Кир. VII Приложения, стр. 1–7, № 1 (id.); I, № 5, стр. 7–10; Гильф. № 265 (id.). См. *Ю.р.*

был., стр. 313 и след. (=моя 2-я группа) и стр. 374 и след.: битва Добрыни с Тугариным, Невежей, Ягой-бабой, с сыном (=Сокольником, см. стр. 379). Смежность Добрыни и Ильи в былинах о бое сводится к следующему: a) Добрыня выступает против Сокольника раньше Ильи; b) заменяет Илью; c) заменяет сына; d) не предшествовал ли эпизод о бое с Ягой-бабой Добрыни (стр. 379) бою Ильи с сыном (в таком случае Добрыня=Сохраб, бьющийся с Гурдаферид)?

[128] [Стр. 41 и сл.] – Илья сидит; калика и ощущение силы. Илья на пожне, потом идет по свету. Сделал девке брюхо; незаконнорожденного мальчика дразнят дети; он едет искать отца; выехал в поле и закричал. Тут начинается былина.

[129] Из Вологодской губ. известен сокращенный и искаженный прозаический пересказ в *Сборн. свед. для изучения быта крестьянского населения России* под ред. Харузина, II, 170, № 3=*Труды Этногр. Отдела*, т. XI, вып. 1.

[130] Гильф., № 250.

[131] Гильф., № 49, первая половина.

[132] Гильф., № 65, Рыбн., III, 79–81.

[133] Марков, *цит. ст.*, стр. 75.

[134] Рыбн., II, 345; запись Григорьева, № 8.

[135] Кир., I, 46=IV, 6; IV, 12; запись Маркова № 98 и Григорьева № 1.

[136] L. c., стр. 76.

[137] В былин, у Рыбн., I, 66=Гильф., № 77 и во вставке отсюда в былину о неудавшейся женитьбе Алеши Поповича застава зовется «московской», противница Ильи – его дочь, родом из Литвы.

[138] Кир., I, 46 (=IV, 6), 52; IV, 12; Рыбн. I, 74, 81 (=Гильф., № 46); II, 345; Гильф., № 114; записи Григорьева, № 1, Маркова, № 98.

[139] Кир. I, 8; VII, Доп., 1.

[140] Кир., I, 52; Марков, № 98.

[141] Гильф., № 246, 250 и 260.

[142] *Напьерский*, Русско-ливонские акты, стр. 430–433; *Собр. Госуд. Гр. и Догов.*, II, 4. «Латынский язык» для обозначения народов, населявших бассейн Балтийского моря, встречается и в Новгородских граматах XIII в. См. *Аристов*, Промышленность древн. Руси, стр. 200, 233.

[143] *Софийский Временник*, 1, 284–285.

[144] *П. С. Р. Л.*, V, 7, 51.

[145] Марков, *цит. ст.*, стр. 78.

[146] В 3-х пересказах из Симбирской губ. у Кир., I, 2, 3, 5.

[147] Кир., VII, Прил. 3.

[148] См.: *Scriptores rerum Livonicarum*, I, Riga u. Leipzig, 1853, 52, .140, 296 и др.; *Script. rerum Prussicarum*, II, Leipzig, 1863, 60, 141; *Bunge*, Liv-Esth- und Kurländisches Urkundenbuch, I, Reval, 1853, 50, 223, 716 и пр.; II, Heft 7, Riga, 1873, 615, 629; *Bielenstein*, Die Grenzen des lettischen Volksstammes, стр. 128 и след., 133, 447 и след.; *Спрогис*, Географический словарь древней Жомойтской земли XVI столетия, 289.

[149] См. юбилейный сборник в честь Вс.Ф. Миллера, стр. 150.

[150] Тихонравов и Миллер, II, 114.

[151] Гильф., №№ 226, 233, 265; 219=Рыбн., III, 54.

[152] Марков, *o. c.*, стр. 87. О важном положении сына Ильи можно заключить из того, что в некоторых пересказах он называется царевичем, королевичем (у *Миллера, Экскурсы*, стр. 124-125), правителем какого-то приморского города (в записи Маркова, № 4).

[153] Кир., I, 7, 11; Рыбн., I, 65; запись Маркова, № 94. У Кир., I, 6 Илья бьется с каким-то Борисом Козловым; Борисом-королевичем он зовет себя в былине о первой поездке, Тихонравов и Миллер, II, 2.

[154] См. Збуд, отец Хотена, Гильф., № 282; Збуд Збудович в сказке, *Этногр. Обозр.*, VII, 150.

[155] В 18 вариантах он один до Ильи выезжает против Сокольника.

[156] *Востоков*, Описание русск. и слов. ркп. 751, гл. 195: у Константина Всеволодовича «два храбра: Добрыня Златой-поясъ да Александръ Поповичъ съ своимъ слугою съ Торопомъ».

[157] *П. С. Р. Л.,* X, 70.

[158] *Русский Времянник, сиречь летописец*, Москва, 1820, I, 84.

[159] В *Никон. лет.*: «Два храбра... славные богатыри».

Составитель так наз. *Тверской летописи*, живший в «веси Ростовскыхъ областей» и написавший ее в 1534 г., пользовался как старой летописью – приурочение к Липицкой битве, – так и местными ростовскими сказаниями: «У князя же у Костантина тогда бяше въ полку два человека храбрыхъ: Олешка Поповичъ и человекъ его Торопь, и Тимоня Золотой поясъ». *П. С. Р. Л.*, XV, стр. V, 323; ср. стр. 337. «2 богатыря» и в летописи Крижанича: Кир., III. – Известие о гибели Добрыни при Калке в 1224 г. принадлежит составителю *Никоновского свода*; в других летописях ни Добрыня, ни заменивший его в *Тверской летописи* Тимоня не упоминаются в числе погибших. Название Добрыни Рязаничем встречается лишь в Никоновском своде в рассказе о Липицкой и Калкской битвах. *П. С. Р. Л.*, X, 72, 92.

[160] В 1106 г. Зимигола разбила сыновей Всеслава Полоцкого.

[161] Стр. 91–92.

[162] Стр. 92.

[163] *Вс. Миллер*, Очерки, 391–440,1; см. *Марков*, 1. с., 92, прим. 3.

[164] Со ссылкой на Nutt, Problems of heroic legend *в International Folklore Congress*, 1891.

[165] Стр. 78–79.

[166] Стр. 134.

[167] Стр. 136–137.

[168] [*Zur ahd. Alliterationspoesie*, Kiel u. Lpz., 1888, стр. 53 и след.].

[169] *Кауфман*, *о. с.*, стр. 147.

[170] Стр. 148.

[171] Стр. 155.

[172] Стр. 162 и след.; заключение на стр. 168–169.

[173] Стр. 178.

[174] Теория Поттера та же, что и моя (почва: матриархат). Он пользовался и работой Буссе; но, так как он не задался вопросом об исторической зависимости некоторых версий сказания друг от друга (в некоторых случаях он готов

допустить ее – теоретически), а более широкой, бытовой (сын ищет отца, которого не знает, что возможно в условиях матриархата), то лишний, против известного, материал, собранный им, не отвечает целям сравнительно-исторического исследования, которое, поверх общей бытовой темы и выражающих ее мотивов, стремится проникнуть в сложение и распространение определенной сюжетности.

[175] *В Literaturblatt für germ. und rom. Philologie* 1904, № 3–4.

[176] B. Chalatianz в *Zs. d. Vereins für Volkskunde* XII, 269.

[177] K. Dieterich в *Zs. d. Ver. f. Volkskunde*, XII, 289.

[178] Счет по женской линии у кельтов, абиссинцев и т. д.

[179] *См.: Melusine*, IV, № 16, стр. 364–365.

[180] Ср. *Willehalm* Вольфрама, *Foucon, Aliscans*, у Альберика Trium Fontium.

[181] *Reallexicon der idg. Altertumskunde*, 1901, под сл. Neffe, Nichte.

[182] [Die *idg. Verwandtschaftsnamen*, 1889, *Abh. d. k. sächs. Ges. d. W.*, XI, 5, стр. 502].

[183] *Шрадер*, *o. c.*, s. v. Oheim.

[184] *L. c.*, стр. 501.

[185] *Germ.*, гл. 20.

[186] *L. c.*, в. v. Familie.

[187] *Геродот*, I, 173; *Nicolaus Damascenus*, De mor. gent.; *Heraclides Ponticus*, De re publ., 15; *Nymphis Гераклейский* у Plut., De mul. virt., 9. [См. *Шрадер, o. c.*, стр. 564 и след.].

[188] См. Athen., XII, стр. 515: следы матриархата.

[189] У эпизефирских локров, считавшихся потомками лелегов, 100 дворянских семей вели родство по материнской линии.

[190] Zimmer в *Zs. der Savigny Stiftung für Rechtsgeschichte*, XV, *Rom. Abt.*, стр. 209, 394.

[191] В отчете *Report of the Cambridge anthropological expedition. to Torres Straits.* Vol. V: *Sociology, magic and religion of the western islanders.* Cambridge, Univ. press, l904.

[192] *Les missions catholiques*, 1880, стр. 68.

[193] *Frazer*, The golden bough, т. II (1-ое изд.), стр. 85 и след. – К критике общих построений Фрезера (в связи со вторым изданием его книги) см.: *A. Lang*, Magic and religion (Лондон, 1901), стр. 76–223.

[194] *Frazer*, l. c., стр. 1 и след., 90 и след.

[195] *De Acosta*, Natural and moral history of the Indies (Hakluyt Soc., 1880), кн. V, гл. 24, том 2-й, стр. 356–360.

[196] *Ibid.*, стр. 79–81.

[197] *Ibid.*, стр. 219–220.

[198] См.: *S. Hartland*, The legend of Perseus, т. II, стр. 232 и след.

[199] *Lectures on the religion of the semites*, 1889, 2-ое изд. 1894. *Trumbull*, The blood-covenant, Лондон, 1887.

[200] *Hartland*, *o. c.*, II, стр. 237.

[201] *Ibid.*, стр. 238–334.

[202] Об обрядовом значении слюны см.: *Hartland*, *l. c.*, стр. 260 и след.

[203] *Hartland*, l. c., стр. 311 след.

[204] *Ibid.*, стр. 311 след.

[205] *Ibid.*, стр. 321 и след.
[206] *Ibid.*, стр. 334–400.
[207] Если женщина, вступив в чужой клан, продолжала принадлежать своему, то описанное далее приобщение к крови либо *обобщившийся символ*, либо обычай наступил с *патриархатом*, с наступлением которого женщина исчезала в чужом роде.
[208] *Landes*, *Contes annamites*, 207 (№ 84).
[209] См.: *H.Feilberg*, Am Urquell, III, 3.
[210] *Castrén*, Vorlesungen über die finn. Mythol., 1858, стр. 323.
[211] *Hartland*, *l. c.*, стр. 342.
[212] *Ibid.*, стр. 343.
[213] *Ibid.*, ср. стр. 344 (символ связи).
[214] *Ibid.*, стр. 346.
[215] *Ibid.*, стр. 347 и след.
[216] *Ibid.* стр. 351.
[217] *Ibid.*, стр. 356.
[218] Стр. 525 и след.
[219] *L. c.*, стр. 358 и след.
[220] *Ibid.*, стр. 361–362
[221] Остатки этого обычая в Гуатемале, где брак осуществляется прежде всего одним из родственников жениха, к которому мать последнего и приводит невесту. French Sheldon в *Journ. Anthrop.* Inst., XXI, 365.
[222] *Ibid.*, стр. 362–363.
[223] *Ibid.*, стр. 363–364.
[224] *Ibid.*, стр. 364–365.
[225] *Ibid.*, стр. 370.
[226] *Ibid.*, стр. 372.
[227] *Ibid.*
[228] Стр. 373–374.
[229] Стр. 385 и след.
[230] Стр. 386.
[231] *Ibid.*, стр. 415.
[232] Стр. 416.
[233] Стр. 417.
[234] Стр. 419 след.
[235] § 2 занимает конец стр. 348 и начало стр. 349 оригинала, т. е. середину листа (стр. 346–349+350), вложенного вместе со следующим (стр. 351–354+355) в лист 91 с (=стр. 342–345 нашей пагинации) оригинала, куда они перенесены, судя по пагинации (fol. 3 и 4), бумаге, очерченным полям, начальным строкам текста и, наконец, группировке материала, из какой-нибудь другой работы или особого приложения к *Поэтике*, обнаружить остальные части которых нам в папке *Сюжеты* не удалось. Экскурсу предшествует (стр. 346–348) заметка о кельтском эпосе, в начале которой речь идет о Кухулайне и его братьях по крови. В целях сохранения большей отчетливости в плане отдела 4, IV, мы сочли более удобным сделать из заметки примечание к § 2. [Прим. в *Собр. соч. Т. 2. Вып. 1*]

Рядом с Кухулайном и его кровными братьями, Fer Diad, Fer Baith и Lugaid, выступают в *Tochmarc Emere* еще брат Lugaid, Lärin и Durst mac Serb. Все они являются в эпизоде о поединке Кухулайна, бьются с ним поочередно, так что бой с Fer Diad'ом стоит последним. При этом Fer Baïth назван *comalta* Кухулайна и *ferbithchotaig* (*bith chotoch* = Lebensbund), что отвечает понятию *cröchotach*: братству по крови. Вступая с ним в бой, Кухулайн сначала напоминает ему о их дружбе; потом сам ранит себя своим копьем, прежде чем обратить его против Fer Baïth'а, таким образом отсылая ему назад как бы ту часть крови противника, которая текла в его жилах (*H. Zimmer*, Keltische Beiträge l, в *Zeitschr. f. d. Altert.*, 1888, т. 32, стр. 310, 311). – Битва Кухулайна со своими четырьмя названными, *кровными*, братьями напоминает автору (там же, стр. 312–313) германские аналогии: «Мне представляется совершенно излишним напоминать о прототипах этих пяти братьев, о Зигфриде, Гагене, Гунтере, Герноте и Гизельгере. Сага о Нибелунгах попала к ирландцам через посредство викингов; они слышали о Нибелунге с роговой кожей, заключившем на всю жизнь кровный союз с четырьмя витязями, Гагеном, Гунтером, Гернотом и Гизельгером (о кровном братстве Зигфрида и Гуннара упоминает *Тидрекссага*, гл. 227, о братстве всех пяти говорится в гл. 342, а также и в *Völsungasaga*, гл. 26. (См.: *Raszmann*, Deutsche Heldensage, I, 181). Заключим ли мы на основании ирландской традиции, что союз витязей имел место, по рассказам викингов, после какого-нибудь их похода?), и принимавшем вместе с ними участие в далеких походах (см.: *Тидрекссага*, гл. 342, и *Raszmann*, *o. c.*, I, 182–185). Слышали они, как этот человек с роговой кожей, которого не трогает острие копья и не поражает лезвие меча, пал от руки кровного брата; слышали они, как в долгом бою один за другим гибли кровные братья, и как женщина хитростью и обещаниями добивается его смерти. Все эти рассказы викингов и певцов, находившихся в свите северных ярлов на ирландской почве, стали знакомы ирландцам и начали влиять на их эпически настроенное воображение и творчество бардов, профессиональных носителей ирландской эпической саги. Если в сев.-ирландском эпосе имелись точки соприкосновения с прошлым материалом, то нет ничего удивительного в том, что влияние сказалось, и прежде всего во внешних деталях, или что в одном из эпизодов национального эпоса Tāin bō Cūalnge, в силу ряда внешних аналогий, скопился осадок различных догерманских эпических мотивов, в общем на половину или вовсе непонятых. Прототипы ирландских кровных братьев довольно отчетливо сквозят в них: Кухулайн – Хаген, Fer Diad, «Нибелунг с роговой кожей» – Зигфрид, а Fer Baïth – Гизельгер: *baeth* означает: глупого, простака, *fer baeth = tumbe man*, это молодой Гизельхер, «дитя», как он зовется в *Nibelungen Not* и в *Тидрекссаге*. Дело идет не о том, что известные образы кельтского рассказа созданы по соответствующим германским, а о том, что последние внешним путем внесены были в цикл ирландских легенд по ассоциации содержания. Fer Diad и Fer Baïth, кроме Tāin bō Cūalnge и вставного эпизода *Tochmarc Emere*, неизвестны ни одной из старых саг цикла Кухулайна (стр. 314).

Далее автор преследует другие аналогии образов Medb с Кримгильдой (стр. 315). Кухулайн и Хаген полукарлы по происхождению (стр. 316–317).

(Из ряда параллелей в ирландских сагах, стоящих вне Кухулайнова цикла, любопытны две. Рассказанная в *Book of Leinster* история о *ogam* на щите, которую Gruibne прочитал неверно, теряет свой комизм, если она является подражанием рассказу *Völsungasaga*, гл. 33 (*Atlamál* 3, 4), по которому Vingi вывернул на изнанку руны Гудруны (*Raszmann,* Heldensage, I, 234 и след.). Рассказ о том, как Фингал обжег себе палец, коснувшись жарившегося лосося, и как он, желая охладить палец, сунул его себе в рот и достиг мудрости, напоминает гораздо более старую северную *Völsungasaga'y*, гл. 19., *Fáfnismál*, проза за строф. 26, 27 и след., *Тидрекссага*, гл. 116). Одежда Кухулайна, делающая его невидимым, и – Tarnkappe Зигфрида (стр. 317–318). Боевой пояс Кухулайна – и роговая кожа Зигфрида (стр. 319). Шлем Кухулайна и aegishjalmr (стр. 319–320; о таком шлеме тексты Кухулайнова цикла в *Lebor na huidre и Book of Leinster* не знают ровно ничего). Но «роговой кожей» наделен и один из героев сев.-ирл. эпоса, стоящих вне круга Tain; и он гибнет, несмотря на нее: это Conganchness mac Didad: «роговая кожа, сын тумана».

Результаты (стр. 327 и след.). Германский север знает две формы саги о Нибелунгах: 1) более древнюю, сохранившуюся до нас в старшей *Эдде* и в так называемой *Völsungasaga'e*; по мнению Мюлленгофа она проникла на север ок. 600 г.; 2) более позднюю, отразившуюся в *Тидрекссаге*, в датских и ферейских песнях (*Raszmann*, Niflungasaga und Nibelungenlied, стр. 41–60) и повлиявшую на некоторые песни старшей *Эдды* (Edzardi, *Germania.*, XXIII, стр. 86 и след., Symons в *ZsfdPh.* XII, стр. 96 и след.). Более поздняя северная обработка в общих чертах сходится с верхненемецкой, представленной *Песней о Нибелунгах* и другими верхненем. источниками, и восходит, как теперь принято думать вопреки Дерингу, к нижненемецким сагам и песням (*Raszmann*, *l. c.*, стр. 65 и след.). Это вторичное ознакомление германского севера с немецкой сагой о Нибелунгах согласно Edzardi (*Germania*, XXIII, стр. 86 след.) следует относить к IX или, но не позднее, X в. Ирландцы восприняли от викингов сагу о Нибелунгах во втором ее виде (стр. 327) около 1050 г. (стр. 329), но, может быть, уже в первой половине X или в конце IX в. (стр. 330).

236 К *Слову* Григория Богослова см.: *Будилович*, XIII Слово Григория Богослова, стр. 243, столбец 2 (словинская вставка в перевод 10-го слова). Дело идет не о братстве, а о присяге. См.: *Miclosich*, Lexicon, v. дрънъ.

237 См.: *Ignaz Zingerle*, Johannissegen und Gertrudenminne, Вена, 1862. [См. также статью А. Н. Веселовского, Гетеризм, побратимство и кумовство в купальской обрядности. *Ж. М. Н. Пр.*, т. 291 (1894), февраль, стр. 287–318].

238 *Ibid.*, стр. 3–4.

239 Стр. 5.

240 Стр. 6–7.

241 Стр. 7–8 и *Wolf*, Beiträge zur deutschen Mythologie, I, стр. 80.

242 *Zingerle*, *o. c.*, стр. 8.

243 *Pitrè*, *o. c.*, left. I, стр. 12–14; lett. II, стр. 13–15.

244 *Ibid.*, lett. I, стр. 14; lett. II, стр. 17.

245 См.: *Vigo*, Opere, т. II: Raccolta amplissima di canti pop. sic., 2 ed., стр. 647 и след., 651; *Pitrè*, Canti pop sic., II, № 927; lett. II, стр. 16; lett. I, стр. 15–16.

К comparatico в Италии, сл. также *La Calabria* (Rivista di letteratura popolare diretta da L. Bruzzano) 1889, N 1, стр. 5: II 24 giugno è il giorno, in cui si contraggono le parentele spirituali. Colui o colei, che ha delle simpatie e della stima verso qualche persona e vuol renderla piu amica, quasi parente, le manda nel giorno di St. Giovanni un mazzolino di fiori, accompagnato, per lo piu, da un vassolo pien di dolciumi e con fra quei due e le rispettive famiglie si stabilisce fin da quel giorno une specie di parentela spirituale che fa dare il nome di commare e compare alle persone che la contraggono. См.: *Pitrè*, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi*, T. II, стр. 255 и след.

[246] *Афанасьев*, Поэтические воззрения славян на природу, III, стр. 714.

[247] *Bogišić*, Zbornik sadašnih pravnih običaja и južnih slovena, стр. 386. В Черногории последнее не считается за родственную связь; см. *Popovič*. Recht und Gericht im Montenegro, Agram, 1877, иначе в песне у *Попова*, Путешествие в Черногорию, стр. 53.

[248] *Bogišić*, 1. с., стр. 387.

[249] Описание у *Popovič'a*, *1. с.*, *Medanovič*, Život, стр. .115–122.

[250] См.: Slovnik naučny, Pobratimstvo; Карациа, *Животъ*, стр. 274–275; *Бессонов*, Эпос сербский и болгарский в *Временнике Моск. Общ. Испгор. и Древн., кн.* XXI (1855), стр. 121–122; *П. Шейн*, Русск. нар. песни, I, стр. 396–399; *Каменский*, Церковно-народный месяцеслов, стр. 469, 473; Памяти. Стар. русск. лит., I, стр. 125–126.

[251] В монг. и тюркских песнях см.: *Schiefner*, Heldensagen der minussinischen Tataren, стр. 425, 426; *Radioff*, Proben, I, 93, 288, 340, 361, 398, 404; II, 58, 127, 174, 183, 189 и др. Побратим у южно-руссов и запорожцев *Пам. стар. русск. лит.*, I, стр. 126; побратимство Петра, царевича Ордынского, с князем (у Буслаева, Очерки, II, стр. 161), Святослава с Палокиром и др.

[252] *Пам. стар. русск. лит.*, I, стр. 126. Сл. Кир., I, 3, стр. 36–37.

[253] Далее следуют факты и обобщения Гартланда, дополняющие сказанное на стр. 66–70, куда мы, ввиду этого, и отнесли их. Рубрика же V, как один из элементов общего плана автора, нами оставлена. [Прим. в *Собр. соч. Т. 2. Вып. 1]*

[254] Мотивы по страницам.

[255] Имеется в виду *Mythologien fennica*, Abo, 1822. [Прим. в *Собр. соч. Т. 2. Вып. 1.*]

[256] См. также материалы у *Wuttke*, Der deutsche Volksaberglaube der Gegenwart, 3-tte Bearbeitung von E.H. Meyer, Берлин, 1900, и в *Rev. crit.*, 1900, № 44, стр. 333, прим. (Эльзасское поверье из E. Martin und H. Lienhardt [Wörterbuch der elsässischen Mundarten], № 44: «La legende de la demoiselle du Nideck rapportant dans son tablier en guise de jouet une charrue attelée de deux boeufs avec le maître et le valet qui la conduisent»).

[257] *Schrader*, Reallexicon der indogerman. Altertumskunde, стр. 1048, отрицает существование кузнечного дела у индогерманцев: они познакомились с ним лишь в Европе, в период железа. Иначе Max Förster в *Beiblatt к Anglia*, т. XIII, 1902, № VI, стр. 170: др.-инд. tákšan-, ав. tašan-, греч. τέχτων обозначает, по его мнению, работников над металлом и лишь позже других работников вообще.

[258] Этимологии Гефеста и Вулкана, стр. 232.

[259] *E. Cartailhac*, L'âge de pierre dans les souvenirs et superstitions populaires, Париж, 1878.

[260] *Hoernes*, Urgeschichte des Menschen, Вена, 1892, стр. 312. См. еще литературу у Jiriczek, l. c., стр. 7.

[261] *Munkácsi*, Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn, IV, 1895, стр. 41 след.

[262] См.: *Kuhn*, Die Herabkunft des Feuers und des Gottestrankes; *Bloomfield*, Contribution to the interpretation of the Veda и отчет Henry в *Revue critique*, 1894, N 15; *Д.Н. Овсянико-Куликовский*, К истории культа огня у индусов, Одесса, 1871.

[263] *A. Lang*, La Mythologie, trad. par Parmentier, Париж, 1886, стр. 185 и след., 105, 100.

[264] См. *ibid.*, стр. 189–190, 157 примечание 1-е.

[265] *A. Lang*, Myth, ritual and religion, II, стр. 50 и след.

[266] *K. Bapp*, Prometheus. Ein Beitrag zur griech. Mythologie в *Progr. des grossherz. Gymnasiums zu Oldenburg* (1896).

[267] *Ibid.*, стр. 4.

[268] *Ibid.*, стр. 5–6. Ср. *Oruppe*, Griechische Kulte und Mythen in ihrer Beziehung zum Orient, l (1887), 131: против pramantha = Prometheus.

[269] *Bapp*, *o. c.*, стр. 6.

[270] Стр. 7.

[271] Стр. 9–10.

[272] Стр. 15.

[273] *Roscher, Lex.*, 1, кол. 2040, 20.

[274] Если о Гефесте говорится иногда, что он летает, как Дедал и Велунд, то следует разуметь взлетание пламени.

[275] Как Прометей у Эсхила.

[276] Стр. 17. Там же отношение мифа о Прометее к мифам о Веланде и Локи: последний из рода великанов? пригвожден к скале; когда он движется, происходит землетрясение, как при движении заключенных титанов и гигантов. Loki – Lodur принимает участие в создании людей.

[277] Стр. 18 и след. Стр. 26–27: миф о происхождении людского рода в самофракийских мистериях.

[278] Стр. 27 и след.; см. стр. 33. Легенда о похищении Прометеем огня не предполагает, что до него огонь не был известен людям: утрата огня связана с мифом о потопе, которым Зевс наказал людей; Прометей достает огонь у Гефеста.

[279] Стр. 36 и след.

[280] Стр. 37.

[281] Стр. 38.

[282] Стр. 43 и след.

[283] Стр. 44.

[284] Стр. 45.

[285] Стр. 45–46.

[286] Ср. типы Прометея и Иракла. *H. Usener*, Die Sintflutsagen (1899), стр. 63–65.

[287] *Frazer*, Golden bough, I, стр. 117.

[288] *Ibid.*, стр. 172.
[289] Стр. 173.
[290] См. параллель: Pays de Cocagne. *Poeschel.* Das Märchen vom Schlaraffenlande *в Paul-Braune Beiträge*, V, 2. См. *Клингер*, Сказочные мотивы у Геродота (1903), стр. 56 и след.
[291] [V.Cian, *Sulle orme del Veltro*, 1897; Fr. X. Kraus, *Dante*, 1897. Прим. в *Собр. соч. Т. 2. Вып. 1.*]
[292] [Последней работой Jusserand, касающейся эпохи Возрождения, является 2-й том его *A literary history of the English people*, Лондон, 1906. Schneegans – разумеется, вероятно, его *Geschichte der grotesken Satire*, Страсбург, 1894. Прим. в *Собр. соч. Т. 2. Вып. 1*]]
[293] *Marchesi*, Per la storia della novella italiana nel sec. XVII*; P. Toldo,* Contributo alla storia della novella italiana del XV e XVI sec., Рим, 1899; G. Paris в *Journal des savants*, 1895, май–июнь.

Комментарии

Собр. соч. Т. 2. Вып. 1. СПб., 1913. 148 с.

При жизни автора текст «Поэтики сюжетов» не публиковался и был подготовлен к печати по черновым рукописям В.Ф. Шишмаревым, учеником и другом А. Н. Веселовского. Первый полутом в собрании сочинений занял основной текст работы; во втором предполагалось опубликовать Приложение, но оно так и не увидело свет.

О характере и состоянии рукописей, о трудностях их прочтения и принципах организации материала В. Ф. Шишмарев рассказал в «Предисловии редактора». «Поэтика сюжетов» была одной из последних работ А. Н. Веселовского, которой он занимался «вплоть до того момента, когда обострившаяся болезнь не вынудила его отказаться от любимого дела... Александр Николаевич не раз вспоминал о ней в последний год жизни, говоря, что с нетерпением ждет возможности взяться за эту заключительную главу своей Исторической поэтики. Но мечтам этим так и не суждено было осуществиться: в громадной глыбе Поэтики сюжетов угадывается больше того, что в ней успела высечь рука мастера» (с. VII).

Как это было обычным для А. Н. Веселовского, тема исследования первоначально существовала в форме лекционного курса. В случае с «Поэтикой сюжетов» большая часть работы так и осталась в виде предварительных материалов, собранных для лекций в разные годы и лишь начавших обретать завершенность текста.

Университетские курсы по «Поэтике сюжетов» А. Н. Веселовский неоднократно читал на протяжении последних десяти лет своей жизни. В. Ф. Шишмарев приводит их полные названия (с. VIII):

1897–1898 (весна) – Историческая поэтика (история сюжетов).

1898–1899 – Историческая поэтика (история сюжетов, их развитие и условия чередования в поэтической идеализации).

1899–1900 – История поэтических сюжетов; разбор мифологической, антропологической, этнологической теорий и гипотезы заимствования. Условия хронологического чередования сюжетов.

1902–1903 – Поэтика сюжетов.

В эти годы и другие курсы А. Н. Веселовского, где «поэтика сюжетов» не заявлена как основная тема, были посвящены ее проблематике, в частности происхождению и развитию бретонского цикла, легенде о святом Граале, сопоставлению немецкого и русского былевого эпоса.

В 1901 г. А. Н. Веселовский выступил с тремя докладами в Неофилологическом обществе при Петербургском университете: «Сюжеты как объект исторической поэтики; их бытовые основы и условия идеализации». М. П. Алексеев, в 1930-х годах работавший над дополнительной публикацией по «Поэтике сюжетов», обнаружил краткие отчеты об этих заседаниях в газете «Россия» (1901, № 624, 648, 716). Как явствует из отчетов, в первом докладе А. Н. Веселовский дал общие теоретические основания «поэтики сюжетов» и проиллюстрировал их (заседание 106-е, 15 января); второй был посвящен поэтической идеализации с переходом «от матриархального быта к патриархальному» (заседание 108-е, 12 февраля); в третьем А. Н. Веселовский рассмотрел «бой отца с сыном» как еще один «сюжет из поры матриархата» (заседание 109-е, 20 апреля).

Подробное описание состава рукописи в отношении того, что и в какой последовательности было опубликовано В. Ф. Шишмаревым, дано В. М. Жирмунским (ИП, 1940).

Материалы по «Поэтике сюжетов» собраны в папке. На наклейке авторской рукой написано название: Поэтика III. А. Н. Веселовский пользовался большими нелинованными листами бумаги, сгибая их пополам, так что получался формат обычной школьной тетради. Объем рукописи – 250 листов (499 с.).

Основную часть рукописи составляют следующие друг за другом конспекты лекционных курсов. По предположению В. М. Жирмунского, первый относится к 1899–1900 гг. (с. 9–223) и второй к 1902–1903 гг. (с. 224–377).

Помимо этого, в рукописи есть несколько набросков, в том числе статьи «Поэтика сюжетов и ее задачи» (с. 380–388; ею В. Ф. Шишмарев открыл «Поэтику сюжетов») и «Конспект» еще одной статьи по истории сюжетов (с. 389–391).

Программа курса 1902–1903 гг. с его кратким конспектом были опубликованы в 1940 г. М. П. Алексеевым: Фрагменты «Поэтики сюжетов». Эти фрагменты никогда не перепечатывались в изданиях исторической поэтики. В настоящем томе они даются вслед за основной частью «Поэтики сюжетов», опубликованной В. Ф. Шишмаревым, поскольку представляют собой программу ее выстраивания и уточнения, предпринятого при дальнейшем чтении лекционного курса.

Материалы по истории христианской легенды (рукопись с. 43–223), которые должны были иллюстрировать методику изучения заимствований, В. Ф. Шишмарев оставил для публикации в Приложении. Не появившиеся в собрании сочинений, они по сей день остаются неопубликованными. Редактор так мотивировал необходимость Приложения: «Так как большинство экскурсов первой части весьма значительного объема, то с целью облегчить чтение

книги и сделать ее более доступной широким слоям читающей публики, в которых в последнее время заметно растет интерес к вопросам теории поэзии, мы решили вынести их в *Приложение*» (с. IX).

В. Ф. Шишмарев подробно рассказал, какого рода вмешательство в оригинальный текст он позволял себе при его публикации: приходилось удалять повторы, вставлять «несколько спаивающих слов», делать некоторые перестановки в тексте. Был осуществлен перевод иностранных цитат. «Сноски и ссылки... по возможности, проверены... Неполные ссылки... в большинстве случаев восстановлены...» (с. X).

Большую трудность представлял не только черновой характер рукописи, но и почерк автора: «Всякий, кому приходилось разбираться в письмах Александра Николаевича, знает, что справиться с ними было не легче, чем с французской скорописью XVI века. Что же сказать о черновом наброске и записях для памяти?» (с. XI).

Насчет того, какое место занимает «Поэтика сюжетов» в общем плане исторической поэтики, существуют два противоположных свидетельства. Б. М. Энгельгардт сообщает, что этой проблеме А. Н. Веселовский «намеревался посвятить самостоятельную книгу», и усматривает в этом решении изменение общего плана: «Все это невольно создает впечатление, что „предложенный труд“ по поэтике был брошен на середине, что Веселовский сознательно отказался от общих проблем этой дисциплины» и ограничил «свои специальные разыскания сюжетологией...» (*Энгельгардт.* С. 199)

По свидетельству В. Ф. Шишмарева, «Поэтика сюжетов» мыслилась А. Н. Веселовским как «заключительная глава» всей «Исторической поэтики» (с. VII). Это мнение первого публикатора «Поэтики сюжетов» и человека, лично очень близкого А. Н. Веселовскому, представляется гораздо более убедительным.

«Поэтика сюжетов» многим предсказана и многое завершает в предшествующей работе А. Н. Веселовского. Она выступает как реальное воплощение сравнительной истории литературы (обещанной еще во вступительной лекции к первому университетскому курсу, читанному А.Н. Веселовским в 1870 г. – см. во т. 2-м т. наст. изд.).

На материале литературы, увиденной в широком культурном движении, А. Н. Веселовской продолжает свою давнюю полемику с преувеличениями «сравнительной мифологии». Теперь, разрабатывая сюжетологию, он имеет возможность приблизительности мифологических сближений противопоставить технику точного анализа, учитывающего движение от мотива к сюжету.

«Где-то и кем-нибудь таким сюжетам дано было счастливое выражение, формула, достаточно растяжимая для того, чтобы воспринять в себя не новое содержание, а новое толкование богатого ассоциациями сюжета, и формула останется, к ней будут возвращаться, претворяя ее значение, расширяя смысл, видоизменяя ее. Как повторялась и повторяется стилистическая формула „желания“, так повторяются на расстоянии веков, например, сюжеты Фауста и Дон-Жуана...» Так А. Н. Веселовский обосновывает необходимость «поэтики сюжетов» в предшествующих главах исторической поэтики («Язык поэзии и язык прозы»).

Своей поэтикой сюжетов А. Н. Веселовский предсказывает (или, во всяком случае, подсказывает) очень многое: от «морфологии сказки» В. Я. Проппа, сознательно развивающего начатое А. Н. Веселовским, до структурализма и современной нарратологии. Сколько-нибудь полное восстановление этих отношений – задача не комментатора, а исследователя. В свое время М. П. Алексеев наметил, какое место занимает «Поэтика сюжета» в кругу одновременных А. Н. Веселовскому исследовательских попыток, предпринимавшихся на Западе в сходном направлении:

«Осуществление этой, гигантской по своему размаху, работы началось в те самые годы, когда и на Западе, преимущественно в Германии, сильно оживились „сюжетологические“ исследования. В 90-е годы „бреславльская школа“ Макса Коха поставила своей целью изучение сюжетов немецкой литературы... Между тем конечные результаты всех этих работ были более чем скромны. „Сюжетология“ на Западе ставила себе задачей лишь библиографическую регистрацию, из которой ничего не следовало. Характерно мнение покойного венского профессора Эбергарда Зауэра, который считал, что к началу XX в. немецкая „сюжетология“ (Stoffgeschichte) находилась в полном тупике и не считала себя способной ни к каким обобщениям, хотя бы и очень скромным по масштабу, какой представляла в свое время английская работа Поснетта „Сравнительная литература“ (1886) и немецкие статьи французского „компаратиста“ Луи Бетца... Самые определения терминов „мотив“ и „сюжет“ представляли значительные трудности» (*Алексеев М. П.* А. Н. Веселовский и западное литературоведение // Известия АН СССР. Отделение общественных наук. 1938. № 4. С. 137–138).

[1*] При первой публикации была дана такая редакционная сноска: «Статья, воспроизводимая ниже, найдена нами среди заметок и отрывков, вложенных автором в папку Сюжеты. Ввиду того, что по содержанию своему она может служить как бы *Введением в историю поэтических сюжетов*, мы помещаем ее в начале книги». – *Ред.*

В дальнейшем примечания, сделанные редактором текста в Академическом собрании сочинений, даются вместе с авторскими примечаниями, которые были уточнены В. Ф. Шишмаревым в их библиографической части.

[2*] О понятии «детрит» см. коммент. 43* к статье «Психологический параллелизм». В целом эта мысль о «переживании» (т. е. о сохранении) старого в новой роли – одна из общих мыслей исторической поэтики. См. также: коммент. к статье «Из истории эпитета».

[3*] *Недостаточно подсчитать, как то сделали Гоцци, Шиллер...* – А. Н. Веселовский имеет в виду слова Гёте: «Гоцци утверждал, что существует всего-навсего тридцать шесть трагических ситуаций; Шиллер же полагал, что их много больше, но не наскреб и этих тридцати шести» (*Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте / Пер. Н. Ман. М., 1986. С. 345).

Одним из первых откликнувшийся на «Поэтику сюжетов», А. И. Белецкий («В мастерской художника слова», 1923) так оценил попытку Ж. Польти (*Polti G.* Les 36 situations dramatiques. Paris, 1894) реализовать теорию тридцати шести сюжетов: «...читатель будет, однако, разочарован, от заман-

чивых обещаний предисловия перейдя к самому списку „положений“: все они даны в форме столь обобщенной, что от конкретных сюжетов остается лишь слабый намек; подразделения – „жертвовать своей жизнью ради данного слова“ – пример „Эрнани“ Гюго... „жертвовать жизнью ради почитания и любви к родным“ – „Антигона“ Софокла, Еврипида, Альфиери... Реми де Гурмон, пожалуй, более прав, предлагая свести эти тридцать шесть положений драмы и романа к четырем. „У человека, взятого как центр, могут быть установлены отношения: к самому себе, к другим людям, к другому полу, к бесконечности, к бесконечности или природе...“...» (*Белецкий А. И.* Избранные труды. М., 1964. С. 96–97).

4* Принципиальная новизна поставленной здесь А. Н. Веселовским проблемы была оценена В. Я. Проппом, который внес знаменитое уточнение в различении мотива и сюжета:

«Если бы наука о сказке лучше освоилась с заветом Веселовского: „*отграничить вопрос о мотивах от вопроса о сюжетах*“ (курсив Веселовского), то много неясностей уже было бы ликвидировано.

Но учение Веселовского о мотивах и сюжетах представляет собой только общий принцип. Конкретное растолкование Веселовским термина „мотив“ в настоящее время уже не может быть применено. По Веселовскому мотив есть неразлагаемая единица повествования („Под *мотивом* я разумею простейшую повествовательную единицу“. „Признак мотива – его образный одночленный схематизм; таковы неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки“). Однако те мотивы, которые он приводит в качестве примеров, раскладываются... Но вот возьмем мотив „змей похищает дочь царя“ (пример не Веселовского). Этот мотив разлагается на 4 элемента, из которых каждый в отдельности может варьировать. Змей может быть заменен Кащеем, вихрем, чертом, соколом, колдуном. Похищение может быть заменено вампиризмом и различными поступками, которыми в сказке достигается исчезновение. Дочь может быть заменена сестрой, невестой, женой, матерью. Царь может быть заменен царским сыном, крестьянином, попом. Таким образом, вопреки Веселовскому, мы должны утверждать, что мотив не одночленен, не неразложим. Последняя разложимая единица, как таковая, не представляет собой логического целого. Соглашаясь с Веселовским, что часть для описания первичнее целого (а по Веселовскому мотив и по происхождению первичнее сюжета), мы впоследствии должны будем решить задачу выделения каких-то первичных элементов иначе, чем это делает Веселовский» (*Пропп В. Я.* Морфология сказки. Л., 1928. С. 21–22).

В. Я. Пропп делает шаг от мотива как первичной повествовательной единицы к функции, предсказывая возникновение структурализма. Однако исходной точкой для него послужила мысль А. Н. Веселовского. См. также во вступит. стат.

Что же касается «развития» понятия «мотива» у самого В. Я. Проппа, то существует мнение, согласно которому применение им этого понятия было не столько развитием, сколько сведением до функции и «стиранием» сюжета (*Костюхин Е. А.* Сказка и миф у Веселовского // Наследие. 1992.

С. 60) или его сужением при перенесении в область одного жанра: «...схема Проппа прилагается только к русской сказке...» (*Рикёр П.* Время и рассказ. Конфигурация в вымышленном рассказе. Т. 2. М.: СПб., 2000. С. 47).

Во всяком случае, «понятие повествовательной функции, выдвинутое Проппом, не заменяет понятия мотива... каждое из них применимо в своей области...» (*Сегре Ч.* Две истории о друзьях-близнецах: К вопросу об определении мотива // От мифа к литературе. Сборник в честь семидесятипятилетия Е.М. Мелетинского. М., 1999. С. 187).

5* Ср. с разд. V работы «Психологический параллелизм». Для А. Н. Веселовского принципиально важно, что сюжетные формулы развиваются по законам, аналогичным тем, что он установил в сфере поэтического языка. Из этого сходства, мысль о котором не раз возникает в работе, и разовьется метафора сюжетной морфологии, подхваченная В. Я. Проппом.

6* *Мелюзина* – фея источника Лузиньяна в Пуату, героиня народных французских преданий, ставшая популярной в куртуазной литературе. Она родственна другим водяным божествам (русалкам, Ундине). Наиболее известное произведение о ней – роман французского трувера Жана Аррасского «Мелюзина, или фея Лузиньяна» (1387–1393). Мелюзина – дочь рыцаря и неземной женщины, которая в гневе произносит заклятие, обрекающую дочь по субботам от ступней до талии превращаться в змею. Муж Мелюзины должен был поклясться не смотреть на нее по субботам. Он нарушает клятву, и Мелюзина исчезает, появляясь с тех пор лишь за три дня до того, как умирает кто-либо из ее рода. См.: Энциклопедия литературных героев. Античность. Средние века / Под ред. И. В. Ершовой. Кн. II. Средние века. М., 1998. С. 85–87.

В подтверждение методологической значительности данного сюжета начавший выходить в Париже в 1877 г. «журнал, посвященный мифологии, традициям, обычаям и народному творчеству во Франции и за рубежом», получил название «Мелюзина».

В истории с Мелюзиной ситуация сходна с сюжетом об Амуре и Психее с той разницей, что в одном случае запрет наложен на то, чтобы видеть женщину, в другом – мужчину. В обоих случаях запрет нарушается. *Апулей* (ок. 120 – после 170), обработавший греческие мифы о Душе-Психее во вставной новелле романа «Метаморфозы, или Золотой осел», позволил истории завершится счастливым браком, который А. Н. Веселовский и называет «примирительным аккордом» в становлении родовых отношений.

7* Теории у сказки у А. Н. Веселовского – момент исторической поэтики, привлекающий (не без влияния В. Я. Проппа) особое внимание. Работы о сказке составили отдельный том в собрании сочинений (Серия V. Фольклор и мифология. – Т. 1): *Веселовский А. Н.* Статьи о сказке. 1868–1890 / Под ред. М. К. Азадовского и В. Ф. Шишмарева. Л., 1938.

См. также: *Пропп В. Я.* Русская сказка. С. 101–102 и др.; *Костюхин Е. А.* Сказка и миф у Веселовского // Наследие. 1992. С. 55–61; *Еремина В. И.* Веселовский и современное изучение сказки // Наследие. 1992. С. 62–73. Обзор некоторых из позднейших точек зрения на соотношение мифа и сказки см.: *Мочалова, 1989.* С. 403–404.

8* «В рукописи (стр. 104) зачеркнуто: „Давно сложенные легенды и песни о кровосмесителях, как отзвук пережитой стадии в истории первобытной семьи; романтическая пора подняла вопрос о безграничной свободе чувства, и тема любви брата и сестры явилась поверкой тезиса (Гёте, Байрон, романтики); так обновилась фигура личной судьбы, родового рока: романтический „двойник“ у Ла-Мотт Фуке, Гофмана и др. – родни северной фильгье: что было верованьем, ответило теперь смутным исканиям“» (*Жирмунский, 1940*).

9* *Мизогинизм* (*греч.*) – женоненавистничество; в данном случае связано с распространенным в Средние века учением о женщине как греховном сосуде.

10* *Дюк Степанович* – русский былинный герой, неизменная черта которого состоит в том, что он – чужой в Киеве. Согласно некоторым версиям – из Индии (*Гильфердинг*, II, № 159):

Во той было Индии во богатыя
А был молодой боярин Дюк Степанович.

11* *Roman de Troie* – «Роман о Трое» (ок. 1155) Бенуа де Сент-Мора, один из первых рыцарских романов на античный сюжет. На основе позднейших (но выдаваемых за подлинные) свидетельств о Троянской войне в этом романе дается иное освещение многих событий, чем у Гомера. «Роман о Трое» – классический пример того, как внутри эпического сюжета возникают новые мотивы, явившиеся результатом уже личного авторского творчества. В их числе история любви младшего брата Гектора Троила и Крессиды (см.: Энциклопедия литературных героев. Античность. Средние века. Кн. II. Средние века. С. 348–352). Она будет обработана молодым Боккаччо («Филострато»), а позже Чосером и Шекспиром (см.: Чосер Дж. Троил и Крессида; *Хенрисон Р.* Завещание Крессиды; *Шекспир У.* Троил и Крессида / Изд. подгот. А. Н. Горбунов, М. В. Оверченко, Н. Т. Пахсарьян. М., 2001).

12* Понятие «встречное течение» стало ключевым в теории сравнительного изучения литературы, противопоставив историческую поэтику крайностям теории заимствований. См. подробнее во вступит. стат.

13* «Прошло довольно много времени, прежде чем подобные Указатели были составлены», – комментирует эту неоднократно повторенную А. Н. Веселовским мысль современный исследователь (*Еремина В. И.* Веселовский и современное изучение сказки // Наследие. 1992. С. 73). Такого рода рода указатели составлялись в традиции финской школы: А. Аарне (1910), С. Томпсон (1927), Н. П. Андреев (1929) и др. Отдавая ей должное, В. Я. Пропп в то же время признал принципы, положенные в основу подобных указателей, недостаточно точными и предложил свой принцип «табуляции сказок», о чем «говорил еще Веселовский, хотя он не слишком верил ее возможности» (*Пропп В. Я.* Морфология сказки. С. 97).

14* В предисловии к сборнику албанских и греческих сказок Г. фон Ган утверждал, что существует 40 сюжетных формул: *Hahn J.* G. Griechische und albanesische Märchen. Bd. 1. Leipzig, 1864.

15* Мысль о том, что заимствование происходит лишь на уровне сюжета, но не мотива, принципиальна как для поэтики сюжета, так и для теории сравнительного изучения литературы у А. Н. Веселовского. Впервые она была высказана ученым задолго до возникновения плана исторической поэтики, подтверждая, насколько рано в его творчестве начинает складываться ее общее направление как научный принцип:

«Первые должны быть признаны принадлежащими к основным сказочным типам, и я понимаю, что может явиться идея сблизить их с народными мифами и даже объяснить из них происхождение всей сказочной литературы. Что до вторых, то подобное объяснение касаться их не должно, они принадлежат собственной истории сказки, ее стилистике. Только когда это разделение будет сделано, мифологическая экзегеза ощутит впервые твердую почву под ногами. Задача не легкая: отделить во множестве иногда спутанных вариантов чистое золото от олова. Но и в народной сказке ведьма задает загнанной падчерице не менее трудную задачу: разобрать за день четверть пшеницы от примешавшейся к ней чернушки. И нашлись же помощные звери, муравьи или мыши, которые это сделали» («Сравнительная мифология и ее метод» // Вестник Европы. 1873. Кн. V, октябрь. С. 671. См. текст статьи во 2-м т. наст. изд.).

См. также раздел вступит. стат. «Сравнительная».

16* А. Н. Веселовский многократно высказывал свое мнение о мифологической школе, поскольку это было не только очень влиятельное направление в филологии, но и работавшее именно в той области, где складывалась историческая поэтика. Наиболее развернутым ранним высказыванием А. Н. Веселовского прозвучала рецензия на книгу Анджело де Губернатиса (*Gubernatis A. de.* Zoological Mythology, 1872) – «Сравнительная мифология и ее метод» (Вестник Европы. 1873. Кн. V, октябрь; отредактированный В. Я. Проппом текст см. в: Собр. соч. Т. 16. Статьи о сказке. С. 83–127).

Начав с того, что «науке сравнительной мифологии не особенно счастливится в последнее время» и весьма иронично оценив многие из конкретных оценок как Губернатиса, так и других приверженцев школы, А. Н. Веселовский завершил объяснением того, почему он так придирчив: «...метод, которому следуют до сих пор сравнительные мифологи, их исходная точка зрения, требуют новой проверки. В свое время этот метод сделал великое дело, поставив изучение народных поверий на научную почву; но для того, чтобы мифология сделалась в самом деле положительною наукою, ему необходимо обновиться – постановкою новых вопросов и более критическим разбором материала, над которым он работает. Вопросы, поднимаемые сравнительной мифологией, так важны, представляют такой общечеловеческий интерес, что всякому покажутся естественными наши требования от нового деятеля на этом поприще: не тратить сил на собирание данных, с целью подвести их под установленный категории, которые, может быть, еще подлежать отмене, а заняться новой разработкой метода» (С. 678–679).

В полемике А. Н. Веселовский сформулировал и перспективу развития этого метода: «...явится и будущая наука мифология, задачи которой я не

иначе могу определить себе, как назвав ее наперед – психологией мифического процесса» (С. 639).

[17*] «Декамерон», V, 9.

[18*] Спустя десятилетия – в 1967 г., – развивая мысль А. Н. Веселовского, В. М. Жирмунский писал о сложных по своему составу сюжетах: «Между тем до сих пор голословно повторяется утверждение, будто сказочные сюжеты подобного рода могут „самозарождаться“ либо на основе одинаковых обычаев и верований, как утверждают некоторые представители антропологической школы на Западе, либо на основе одинаковых социальных отношений, как сказали бы наши „антимиграционисты“». В. М. Жирмунский иллюстрирует заимствованный характер сказочных сюжетов примерами повторяемости в них стихотворных вставок: «...стихи эти довольно стойки и переходят в довольно точном переводе из одной национальной версии в другую» (*Жирмунский В. М.* К вопросу о международных сказочных сюжетах // *Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение. Л., 1979. С. 338–339).

[19*] Вставная новелла об Эфесской матроне (вдове) из романа Гая Арбитра *Петрония* (ум. 66 г.) «Сатирикон» рассказывает о том, как безутешная вдова, известная своим благочестием, решила уморить себя голодом в склепе скончавшегося мужа. Однако она склонилась на уговоры поесть, а потом и на ухаживания солдата, охранявшего тела распятых разбойников, чтобы они не были похищены родственниками для погребения. Пока солдат утешал вдову, одно тело было унесено, что грозило солдату казнью. Чтобы спасти солдата, вдова решила пожертвовать телом покойного супруга, которое и было водружено на крест. Эта история вошла в сборники басен и новелл. В Средние века она воспринималась как назидание о женском непостоянстве (в качестве морали выступало небольшое вступление рассказывающего ее в романе поэта Эвмолпа); в эпоху Возрождения ее начали трактовать как прославление жизнелюбия.

[20*] *Лорренская сказка* – сказки исторической области на востоке Франции: французское название – Лоррен, латинское – Лотарингия. Эта часть страны на границе с Германией богата устной народной памятью и находится на пересечении культурных традиций. Так что неудивительно, что сборник сказок этой местности стал поводом для сравнительно-исторического исследования, выполненного Э. Коскеном: *Cosquin E.* Contes populaires de Lorraine comparés avec les contes des autres provinces de France et des pays étrangers et précédés d'un essai sur l'origine et la propagation des contes populaires européens. Paris, 1876–1881.

Э. Коскен обратился к А. Н. Веселовскому (в 1886 г.) по рекомендации Г. Париса с тем, чтобы прислать ему книгу и просить русского коллегу о рецензии. См.: *Заборов П. Р.* А. Н. Веселовский и французские ученые (по архивным материалам) // Русская литература. 1988. № 1. С. 146–147. Веселовский откликнулся тем более охотно, что их позиции были близки в основном моменте. А. Н. Веселовский сразу же отметил в рецензии: автор «открывает свой поход против той школы толкователей, с братьями Гриммами во главе, которая видит в сказках разложившиеся арийские мифы,

разнесенные индо-европейскими народностями из их общей прародины на новые обособленные оседлости. Откуда будто бы их сходство, печать происхождения. Что эта теория ни в общем, ни в частностях не выдерживает критики фактов, это давно уже и мое мнение, не раз выраженное» (ЖМНП. Ч. CCL, апрель. 1887. Отд. 2. С. 286). Отредактированный текст этой статьи с комментариями А. И. Никифорова вошел в: Собр. соч. Т. 16. Статьи о сказке. С. 212–230.

[21*] *Алгонкинская сказка* – название фольклора индейских народов Северной Америки, расселившихся в древности (ок. 900 г. до н. э.) южнее района Великих озер. Это общее название, наряду с другими племенами, включало могикан, делаваров, оджибве (оджибуэев), арапахо.

[22*] Русский текст см: Сказки и повести Древнего Египта / Пер. И. Г. Лившица. М., 1979. С. 87–102. Впервые на русский язык эта незадолго перед тем обнаруженная повесть была переведена с немецкого (и сверена с французским переводом) В. Стасовым: Древнейшая повесть в мире «Роман о двух братьях» (Древнеегипетский папирус) // Вестник Европы, 1868. Т. V. С. 702–732. сопровождающей перевод заметке В. Стасов отмечал, что данная повесть опровергает еще недавно бывшее всеобщим мнение, будто «у Древнего Египта не было никогда ни литературы, ни поэзии» (с. 703).

[23*] *Метемпсихоз* (*греч.*) – вера в посмертное переселение души в новый живой организм.

[24*] *Кушитские сказки* – от Куш (Каш), название территории, расположенной к югу от Египта, которая была покорена в начале правления фараонов Средней династии (XX в. до н. э.).

[25*] См.: *Веселовский А. Н.* О славянских редакциях одного аполога Варлаама и Иосафа // ОРЯС. Т. XX. 1879. № 3.

[26*] Русский текст: *Петр Альфонс.* Наставление обучающемуся // Среднелатинские новеллы XIII в. / Изд. подгот. С. В. Полякова. М., 1980. С. 308–331.

[27*] «Дальше в рукописи следует ряд экскурсов к теории заимствований (стр. 43–223): 1) повесть об Акире Премудром; 2) книга Товита и легенда о Прове; 3) легенды о Сивилле и о Тангейзере; 4) о хитоне и о Лазаре; 5) о св. Граале, которыми заканчивается курс 1899–1900 гг. Редактор академического издания предполагал напечатать эти экскурсы как приложения к „Поэтике сюжетов“ в Собр. соч. Т. II, вып. 2, который остался ненапечатанным» (*Жирмунский, 1940*).

[28*] *Пшавы* – субэтническая группа грузин, живущая в Восточной Грузии по течению Арагвы.

[29*] *Лоэнгрин* – сын главного героя в романе Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль» (1200–1210). Воспитанный в замке Мунсальвеш, где хранился святой Грааль, Лоэнгрин ставит условие свое жене принцессе Эльзе Брабантской, что она никогда не будет пытаться узнать о его происхождении. Когда запрет нарушен, он уплывает так же, как и появился, – в ладье, влекомой лебедем.

[30*] Современная антропология устанавливает более сложные отношения между этими двумя формами брака, чем их простая хронологическая последовательность. См.: *Леви-Стросс К.* Существуют ли дуальные организации? // *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М., 1983. С. 119–146.

[31]* *Велунд* – герой «Старшей Эдды» («Песнь о Вёлунде»), кузнец, женатый на «лебединой деве» – валькирии.

[32]* *Левират* (*лат.* levir – брат мужа) – обычай или закон, согласно которому жена умершего становится женой его брата.

[33]* *Грей сэр Джордж* – английский колониальный администратор, автор известной книги «Полинезийская мифология» (1855).

[34]* *Гарсилассо де ла Вега* (1535–1616) – поэт и писатель-хронист, был сыном испанца-конкистадора и дочери одного из правителей государства инков. Оставил обширные сочинения по истории завоевания Перу, содержащие богатый этнографический материал о жизни инков, в том числе «Comentarios reales que traton del origen de los Incas» (1609) в двух частях.

[35]* *Порфирий* (ок. 234–305) – греческий филисоф-неоплатоник, уроженец Малой Азии. А. Н. Веселовский ссылается на его позднее сочинение «О воздержании» (De abstinentia), известное проповедью вегетарианства.

[36]* *Аполлоний Родосский* (III в. до н. э.) – глава Александрийской библиотеки, эрудит, критик, автор эпической поэмы «Аргонавтика», которую и цитирует А. Н. Веселовский. См.: рус. изд. под ред. Н. А. Чистяковой в серии «Литературные памятники» (2001).

[37]* *Павсаний* (II в.) – греческий историк, оставивший «Описание Эллады» в 10 книгах, основанное на собственном путешествии по Греции и на других источниках.

[38]* Свое толкование того, как историческое постепенно «вычитается» из эпического предания, на примере имени княгини Евпраксии (Апраксии) В. Ф. Миллер впервые предложил в книге: *Миллер В. Ф.* Экскурсы в область русского народного эпоса. М., 1892 (увидевшей свет с посвящением: «Посвящается академику Александру Николаевичу Веселовскому). Анализируя «Повесть о приходе Батыевой рати на Рязань», автор напоминает, как при известии о гибели своего мужа князя Федора княгиня Евпраксия бросилась с высокого терема с сыном на руках. «Несомненно, что трагическая судьба рязанского княжеского дома в XIII в. была широко известна во всей Руси и возбуждала народные симпатии. Нужно думать, что о несчастном князе Федоре и любящей жене Евпраксии слагались песни, которые еще чувствуются за книжной повестью о приходе Батыевой рати на Рязань. Но едва ли более столетия это событие было в свежей памяти у народа: исторический рассказ подвергся общей участи, постигавшей все историческое в устах и памяти народа. Имена действительных лиц были забыты или смутны, событие окрасилось сказочными чертами и, отрешившись от прежних имен, могло быть прикреплено к другим, а исторические имена в свою очередь могли прикрепиться к другим фабулам...» (с. 25–26).

Имя Евпраксии, «известной княгини», обобщается до символа княжеской жены уже независимо от ее нравственных достоинств, которых в другой фабуле у героини, носящей это имя, могло и не быть (и, как показывает В. Ф. Миллер, не было). Прочнее и дольше всего имя связывалось «с одною чертой рязанского сказания, именно с тою, что Евпраксию, княжескую жену, хочет у живого мужа отнять иноземный царь» (с. 27).

[39*] Версию рождения Конхобара и происхождения имени Кухулайна (Кухулина) см. в ирландских сагах «Рождение Конхобара» и «Похищение быка из Куальнге» (Похищение быка из Куальнге. М., 1985. С. 11–14, 156–158).

[40*] «Статья Охримовича посвящена Л. Моргану и дает на стр. 48–49 изложение его взглядов, которому следует Вес. „Пуналуанская семья" – термин Моргана... Большинство библиографических заметок этого раздела (№ 2–9) передают содержание соответствующих рецензий «Этнограф. Обозрения» (*Жирмунский*, *1940*).

[41*] По-видимому, А. Н. Веселовский «был знаком с книгой Энгельса только по указанной в его заметках весьма поверхностной рецензии „Этногр. Обозрения", в которой Энгельс характеризуется как „популяризатор Моргана"» (*Жирмунский*, *1940*).

[42*] *Банту* – группа народов Экваториальной Африки.

[43*] «В рукописи (стр. 254–277) следует экскурс, который редактор акад. изд. предполагал напечатать в приложении. Под а[1] дается анализ сюжетов Амура и Психеи и Рыцаря-лебедя, под а[2] – сюжета Мелюзины. В первом типе – запрет со стороны мужчины, во втором – со стороны женщины...» (*Жирмунский*, *1940*).

[44*] *Партеногенезисе* (партеногенез) (*греч.*) – девственное рождение, (биол.) размножение.

[45*] *Кувада* (от *франц.* couver – высиживать яйца) – обрядовые действия, имитирующие деторождение отцом ребенка.

[46*] *Аннам* – историческое название части Вьетнама, завоеванной в VII в. китайской династией Тан.

[47*] *Парсийская легенда* – от парси (персы) – последователи учения Зароастра (Заратуштры), бежавшие в VIII в. от преследования мусульман в Индию.

[48*] *Мабиногии* (Мабиногион) – сборник из одиннадцати валлийских сказаний, восходящих к кельтской мифологии и преданиям.

[49*] Имеется в виду талмудическое предание, которое А. Н. Веселовский излагает в дальнейшем.

[50*] *Иракл* – Геракл. А. Н. Веселовский использует именно эту форму написания имени греческого героя. Воспринимающаяся как устаревшая, она в то же время принадлежала давней традиции европейской классики, поскольку приближала написание на новоевропейских языках к древнегреческому. Любопытное тому свидетельство оставил Н. И. Кареев, бывший студентом в Московском университете в 1860-х гг. Рассказывая о профессоре-классике М. С. Куторге, он вспоминает, как тот «педантически требовал», чтобы студенты произносили древнегреческие имена «по-рейхлиновски», то есть в традиции ренессансного гуманизма, заявленного здесь именем Иоганна Рейхлина (1455–1522). Гуманисты испорченному средневековому написанию противопоставляли золотую латынь Цицерона и подлинное звучание греческого языка.

В данном случае А. Н. Веселовский имеет в виду миф о рождении у Геракла сына Телефа от Авги, дочери аркадского царя.

[51*] К этому мотиву А. Н. Веселовский не раз обращался ранее при анализе форм эпоса, например русского: *Веселовский А. Н.* Бой Ильи Муромца с сы-

ном // *Веселовский А. Н.* Южно-русские былины. Т. III–IV. ОРЯС, XXXVI. 1884. № 3. С. 307–339. Однако в «Поэтике сюжета» автор впервые в качестве результата «нового пересмотра» своей работы предлагает проанализировать «бой отца с сыном как матриархальный мотив».

Это была принципиально новая мысль. Современный исследователь замечает: «Мотив поединка отца с сыном первым поставил в связь с матриархатом, по-видимому, Поттер (*Potter M. A.* Sohrab and Rustem. The Epic Theme of a Combat between Father and Son. L., 1902. P. 107–127, 186, 199, 204). Эту же мысль очень подробно развивал в своей „Поэтике сюжетов" А. Н. Веселовский» (*Ярхо В. Н.* Древнегреческая литература. Трагедия. М., 2000. С. 146).

Как отмечает М. П. Алексеев, мотив «бой отца с сыном», интересовавший А. Н. Веселовского по крайней мере со времени написания им «Южно-русских былин» (1884), был со всей отчетливостью поставлен им в связь с отношениями матриархата в специальном докладе, прочитанном 20 апреля 1901 г. в Неофилологическом обществе (*Алексеев*, *1941.* С. 21).

В примечаниях к «Поэтике сюжетов» А. Н. Веселовский откликнулся на книгу М. А. Поттера, подчеркнув как свое сходство с ее автором в направлении мысли, так и различие с ним в поставленной исследовательской задаче: «Теория Поттера та же, что и моя (почва: матриархат). Он пользовался и работой Буссе; но, так как он не задался вопросом об исторической зависимости некоторых версий сказания друг от друга (в некоторых случаях он готов допустить ее – теоретически), а более широкой, бытовой (сын ищет отца, которого не знает, что возможно в условиях матриархата), то лишний, против известного, материал, собранный им, не отвечает целям сравнительно-исторического исследования, которое, поверх общей бытовой темы и выражающих ее мотивов, стремится проникнуть в сложение и распространение определенной сюжетности».

52* Формула родового конфликта применена в данном случае к обстоятельствам нового исторического противостояния: «Древние персы... рассматривали себя как мировую империю – Иран, противопоставлявший себя Турану. Иран и Туран населяли близкородственные племена арийцев. Разделяла их не раса или язык, а религия... Инициатива разделения древнеарийской культурной целостности приписывается пророку Заратустре, жившему в VI в. до н. э... Персидские цари покровительствовали учению Заратустры. В Туране, под которым понималась Средняя Азия и современный Афганистан, почитали не Ормузда, а дэвов» (*Гумилев Л. Н.* Тысячелетие вокруг Каспия. Баку, 1991. С. 56–57).

53* *Французские и зависящие от них версии.* – Последующие примеры А. Н. Веселовский берет из двух эпических циклов французского эпоса: «Жеста Гильома Оранжского» и «Жеста Доона де Майанс» (также называемая «Жестой баронов»). Первая представлена на русском языке книгой: Песни о Гильоме Оранжском / Изд. подгот. Ю. Б. Корнеев, А. Д. Михайлов. М., 1985. Вторая жеста не переводилась на русский язык, а отдельные сюжеты изложены в книге: Энциклопедия литературных героев. Античность. Средние века. Кн. II. Средние века. С. 107–116.

[54*] *П. о Г. как памятник остготского эпоса.* – Поставив себе задачу «проникнуть в сложение и распространение определенной сюжетности», в этом разделе А. Н. Веселовский демонстрирует, как некоторые мотивы (поединок отца с сыном, изгнание героя) сходятся в сюжете германского эпоса (от ранних преданий до «Песни о нибелунгах» в ее второй части). Сравнение мотива в пределах разных культур позволяет восстанавливать то, что было утрачено в тех или иных его вариантах.

Сюжетная память в данном случае охватывает круг событий, происходивших на протяжении полутора веков. В 370 г. гунны разгромили государство остготов (на территории современной Украины). Их вождь Эрманарих (Эрменрих) совершил самоубийство (между 370 и 376 гг.). Спустя несколько десятилетий пережившие период изгнания остготы появились южнее – в Паннонии, бывшей в I в. до н. э. – III в. н. э. провинцией Римской империи и занимавшей территорию современной Венгрии, Восточной Австрии и части Словении. Отсюда король остготов Теодорих Великий осуществит завоевание Италии в конце V в. Предполагают (А. Н. Веселовский говорит об этом), что в песнях и сагах под именем Дитриха / Тидрека сохраняется воспоминание и о другом Теодорихе, короле не ост- , а вестготов, погибшем в битве с Аттилой на Каталунских полях (453 г.). Такого рода объединение разных исторических персонажей под общим для них именем – случай обычный для эпической памяти.

[55*] *Фредегар* (Fredegar, Фредегарий) – предполагаемый автор истории франков, написанной между 658 и 661 гг.

[56*] *Теодорих, изгнавший Одоакра...* – сначала германский вождь-наемник Одоакр сверг последнего императора Западной Римской империи (476 г.), а затем и сам был изгнан предводителем остготов Теодорихом (493 г.).

[57*] Цитата из Иоанна Антиохийского приведена по римской истории *К. М. Т. Моммзена* (1817–1903).

[58*] *Эннодий Магнус Феликс* (473–521) – латинский поэт, ритор, епископ. В 507 г. по поручению папы он сочинил панегирик в честь Теодориха, цитируемый А. Н. Веселовским.

[59*] *Isidor* – Исидор Севильский (570–636), последний из «отцов церкви», епископ, богослов, автор исторических сочинений, в том числе «Истории о царях готов, вандалов и свевов».

[60*] *Marcellinus* – Аммиан Марцеллин (330–395), последний крупный римский историк.

[61*] *Жалоба Деора* – одно из древнеанглийских лироэпических произведений («элегий») – «Деор», написанных от лица изгнанника. В стихотворном русском переводе (Древнеанглийская поэзия. М., 1982. С. 12) приведенная цитата звучит так:

Правил Теодрик
тридцать зим
мощью мэрингов,
муж всеземнознатный.
(*Пер. В. Г. Тихомирова.*)

[62*] *Ноткеров Боэций* – издание Боэция в переводе монаха Сен-Галленского монастыря Ноткера Заики (Balbus) (ок. 840–912).

[63*] В. Ф. Миллер подчеркивает в своей книге (которая, как уже упоминалось, посвящена А. Н. Веселовскому), что принимает его разграничение эпических сюжетов на те, сходство которых возникает независимо друг от друга, и те, что взаимодействуют в процессе общения народов. Он расходится с А. Н. Веселовским в оценке конкретной русской былины, полагая, что сходство деталей в ней и путь исторического общения позволяют предположить, «что на личность Ильи Муромца наслоились некоторые черты Рустема иранских сказаний и в том числе мотив боя Рустема с Сохрабом...» (*Миллер В. Ф.* Экскурсы в область русского народного эпоса. М., 1892. С. 142).

При близости позиции двух ученых в трактовке эпоса А. Н. Веселовского, как и всегда, отличало чувство специфического мышления, присущего этой форме, тогда как В. Ф. Миллер «не различает круга былинных певцов, житийных слагателей и летописных списателей» (*Азадовский М. К.* А. Н. Веселовский как исследователь фольклора. С. 111).

[64*] *У армянского героя Давида...* – имеется в виду армянский народный эпос «Давид Сасунский».

[65*] В сражении между норманнами, похитившими дочь короля датчан Кудруну, и бросившимися им вслед датчанами один из преследующих по ошибке убивает своего племянника:

Герои наносили норманнам много ран.
Тут к Хоранту метнулся какой-то из датчан,
Звеня мечом. Тот воин был принят за норманна,
Нанес в потемках Хорант герою смертельную рану.

Оплакал смелый Хорант собрата боевого, –
По голосу узнал он племянника родного...
(*XVIII авентюра, 886–887;*
пер. Р. В. Френкеля.)

[66*] *...сын сестры Вильгельма...* – в своих примечаниях А. Н. Веселовский называет несколько источников сюжета о Вивьене, любимом племяннике Гильома Оранжского: «*Willehalm* Вольфрама, *Foucon, Aliscans*, у Альберика Trium Fontium». Незаконченный роман *Вольфрама фон Эшенбаха* «Вильехальм» (ок. 1198–1210) представляет собой немецкую обработку популярного сюжета, принадлежащего циклу о Гильоме Оранжском (см. коммент. 49*) и составляющего внутри него отдельную жесту о Вивьене. В числе других в нее входят песни «Фукон Кандийский», «Алисканс». Альберик Безансонский – эпический поэт XII в., писавший на латыни.

[67*] *Агнатический* (*лат.* agnatus – родственник со стороны отца) – принцип установления родства только по мужской линии. Когнатический принцип предполагает происхождение от общего предка.

[68*] 3 Цар. 18:28.

69* *Heimskringla* – «Круг земной» (ок. 1220), книга о норвежских королях из жанра «королевских саг», авторство которой приписывается Снорри Стурлуссону (рус. пер. М., 1980).

70* *Деворгойль* – в современном переводе имя героини, дочери Руада, звучит как Дерборга.

71* «Все началось с того, что боги враждовали с народом, что зовется ванами. Но потом они назначили встречу для заключения мира, и в знак мира те и другие подошли к чаше и плюнули в нее. А при расставании боги, чтобы не пропал втуне тот знак мира, сотворили из него человека. Он зовется Квасир. Он так мудр, что нет вопроса, на который он не мог бы ответить» (Младшая Эдда. М., 1994. С. 101). Кровь Квасира после его гибели станет источником поэтического дара.

72* Вероятно, имеется в виду один из мифов, согласно которому Гера (обманутая Зевсом или Афиной) начала кормить младенца Геракла грудью как собственного ребенка.

73* *Kalewipoeg* – «Калевипоег» («Сын Калевы»), эстонский народный эпос, собранный и реконструированный из народных песен Крейцвальдом (P. Kreuzwald), изд. в Дерпте (Тарту) 1857–1861 гг., с нем. перев. Рейнталя (позднейший нем. перев. F. Loewe, Ревель 1900) (*Жирмунский*, 1940).

74* *Иотун* – либо описка, либо неверное прочтение. Нужно: Суттунг – имя великана, у которого Один похищает волшебеный мёд.

75* *Схолиаст* – автор сколий, комментария, которые начали составлять к греческой классике для афинских школ еще в V в. до н .э.

76* Заключительная строфа стихотворения И. В. Гёте «Прометей» (1773):

Здесь я людей ваяю,
И в них – мой образ,
Мне подобное племя:
Чтобы мучиться и плакать,
Наслаждаться, веселить себя,
С тобой не считаясь,
Как я!

(*Пер. Д. Недовича.*)

77* *Flamen Dialis* (*лат.*) – главный жрец в храме Юпитера.

78* *Гойдел* – зд. употреблено в значении кельты. В более точном смысле слова относится к тем группам кельтов, которые расселились в Ирландии и в Шотландии, в отличие от бриттов и валлийцев.

79* *Если принять 1000 л. до н. э. за средний термин a quo...* – таким образом, если принять 1000 лет до н. э. за среднюю границу (лат. terminus)...

80* Исфендиар (Исфандияр) – герой иранской мифологии (в «Авесте» – Спентодат), мог быть и был убит отравленной стрелой, пущенной ему глаз. Также в единственное уязвимое место были поражены Ахилл и Зигфрид.

81* *Recognitiones* (*лат.*) – узнавания; прием сюжетной развязки, характерный для греческого романа с присущей ему неожиданностью встреч и узнавания героями друг друга (см. подробнее «Греческий роман» во 2-м т. наст. изд.).

[82*] *Ve1tro* – см. коммент. 24* к «Из введения...»

[83*] *Audigier, Chaucer, Antoine de la Sale* – здесь названы лишь некоторые из числа пародийных снижений рыцарской темы, возникавших в процессе разложения куртуазного эпоса. «Одижье» – старофранцузский комический эпос. Джефри Чосер неоднократно пародировал рыцарство, в том числе в неоконченной новелле о Сэре Топазе, которую он от собственного имени рассказывает в «Кентерберийских рассказах». Антуан де ла Саль (ок. 1386 – ок. 1460), считающийся одним из создателей современной французской прозы, более всего известен своим пародийным изображением куртуазных нравов в романе «Маленький Жан из Сантре».

[84*] *Fylgja* – в скандинавской мифологии душа человека, воплощенная в зверином образе.

Фрагменты «поэтики сюжетов». Экскурсы в области сюжетности (Чтения 1902 года). Программа

Фрагмент первый

I. Введение

1. Отражение быта в мотивах и темах-сюжетах. Они удерживаются в памяти и с наступлением новых построений, но пересказываются в уровень с ними. Примеры отражений. Историческая последовательность отражения:

а) Анимизм. Легенды о происхождении человека от животных, растений и наоборот; о браках с животными; зооморфические боги.

б) Фетишизм и экзогамия. Матриархат.

α) партеногенезис.

β) запрет эндогамического брака: Психея.

γ) легенды об увозах.

δ) бой отца с сыном.

ε) кровосмешение (переход от коммунального брака к экзогамическому?).

в) Патриархат. Рождение от отцов. Кувада.

г) Легенды об изобретениях. Легенды об изобретении огня и вещем кузнеце.

д) Эпика и эпические богатыри. Самосознание народности в соприкосновении с другими. Генеалогический интерес: легенда о смене народностей. Старшие богатыри; суеверное отношение к культурным остаткам прошлого (культ каменного топора в железный век). Ограниченность горизонта и легенды о происхождении народов.

е) Международное общение и идеи человечности. Эпоха по Александре Великом, мировая империя Рима и христианство. Общение идей и сюжетов; мера заимствований.

2. Процессы переживания и пересказа: контаминация, перенесения, приурочения, циклизация.

3. Заимствование и усвоение; свое и чужое (влияние Востока: Египет, Индия, христианство. Пути влияний).

II. Средневековая сюжетность

Ее источники (свои, классические, восточные); формы выражения: эпика, фабльо, легенды. Приемы анализа на легенде о Фейрефисе[1]*.

А. Христианские легенды.

а) Философия истории.

α) Представление о 4-х монархиях (в связи с легендой об Александре Великом)[2*].

β) Легенды о крестном древе и Veltro[3*].

b) Утопии.

α) Искание рая (рехавиты и т. д.)[4*].

β) Пресвитер Иоанн. – Schlaraffenland[a] – Грааль – Царство Божие на земле. Религиозное движение XIII века.

c) Образцы легендарных переживаний и освещения легенды о Сивилле и Лонгине[5*].

B. Народные основы средневековой сюжетности.

Характеристика кельтского, германского и романского эпосов. Процесс сложения и циклизации. Опыт анализа: Русский эпизод саги о Тидреке.

Фрагмент второй

1) Понятие сюжетности и задачи курса. Постоянные или возвращающиеся мотивы сюжетности – и свободные, навеянные реальностью; схематизм первых виден лишь в перспективе истории. Параллель к схематизму поэтического языка.

2) Вопрос о сюжетах поднят был в области сказок[6*] и поднятых по этому поводу вопросов; между прочим и у нас. Между различными решениями надо разобраться.

a) Мифологическая гипотеза – арийская. Сходство мифов и сказок – и решение: от мифа к героическому эпосу, от него к сказке. Критика: какие данные заставляют нас поставить схему мифа раньше соответствующей сказки (т. е. древней ее формы)? – Район сходных сказок шире района сходных мифов, если перенести вопрос на более широкую племенную, не одну арийскую почву.

Ср. *Staniland Wake*, Traits of an ancient Egyptian Folk-tale compared with those of aboriginal American Folk-tales, в «The Journal of American Folklore», vol. XVII, 1904, № LXVIII, стр. 255 и след. Египетская сказка о двух братьях Анупу и Бата – и одна из тем североамериканской сказки (племени Aropaho): охотник живет с любимым младшим братом, в которого влюбилась его жена; она делает предложения юноше, тот отвергает их; она выкапывает под его постелью яму, в которую он проваливается; вытаскивает его из нее старший брат. Ср. стр. 260–261. Древняя связь Египта с Западной Азией; в древности одна общая культура обнимала Египет, Вавилон и Персию; Центральная Азия была настоящим источником фольклорных рассказов, которые постепенно распространялись по старому миру и оттуда – на американский материк. Даже Индия сама могла испытать на себе их влияние, в рассказах, составлявших противоядие восходящему буддизму. – Ср. Ibid., 294: *W. Jochelson* (The Mythology of the Koryak, «American Antropologist», n. s., vol. VI, 1904, p. 413–425): коряки всего ближе к американским индейцам; несомненно между ними

[a] Страна с кисельными берегами (*нем.*).

были более или менее древние отношения: «Мифология коряков явственно внушает мысль о родстве ее с американской».

b) Гипотезы психологическая и этнографическая. Я их соединяю, потому что обе объясняют сходство сказок лишь единством психических процессов и бытового развития. Но на этом пути можно объяснить разве сходство отдельных мотивов мифа, обряда, сказки, не сходство их состава. Понятие мотива и его отражение: в мифах (в origines[7*]: молния – огонь и птица; кто-то задерживает воду в облаках; обобщить: символизм птицы, облако – корова; у лосося хвост с перехватом, его кто-то сжал); обряде (Пифон и Долонея; схема обряда); поверьях и сказках (превращения, браки с зверями, преследования, увоз красавицы и т. д.). Отличия мотива от сюжета; схематическое построение последнего $a + b$ и $a + b^1b^2b^3$ и т. д. В каких условиях, при сходстве сюжетов допустимо самозарождение? (При 12 последовательных, эпизодических совпадениях вероятность 1 к почти 5 триллионам).

c) Гипотеза заимствования. Ее условия (возможность влияний; центры и т. д., пути).

Условия и результаты влияния:

α) Схематическая сказка остается таковой в среде, где соответствующая форма сказа не дошла до схематизма.

β) Схематическая сказка усваивается в однородной или готовой к ее восприятию среде, оставляя следы неполного приурочения.

γ) Условия усвоения: психическая и культурная готовность усвояющей среды к восприятию влияний. Гипотеза Рейха и ее ограничения. По Рейху (Der Mimus) бурлескная драма развилась в Греции в VIII–IX вв., может быть и ранее, из фаллических плясок; распространение в колониях (в Италии Phlyax, в Сицилии Mimus): мимология (в прозе) и мимодия (пелась). Со времени Александра Великого мимическая гипотеза (масса действующих лиц, танцы, музыка, проза и стихи, потешники. Отрывки такой гипотезы недавно найдены в папирусе Оксирринха); проникла и в Рим. Ее греческий представитель – Филистион, римский – Ардалион (?). Популярность, устраняет со сцены классическую драму и комедию и господствует на ней рядом с пантомимой. В середине века трагедию и комедию знают лишь по имени, новое развитие, насколько оно привязано и пристраивается к миму. Но на латинском Западе мимическая гипотеза оставила лишь жалкие следы; на Востоке она отразилась в тур[ецк.] Karagöz и в индийской реальной драме. По падении Константинополя византийские мимы направились в Венецию и обновили здесь заглохшую commedia dell'arte. Рядом с гипотезой – «рецитативный мим», который разыгрывается одним лицом на разные голоса (Феокрит, Геронд и т. д.; образчик в папирусах Оксирринха: молодая дама, влюбленная в своего раба Эзопа, который в свою очередь любит рабыню Аполлонию и т. д.). – *Разбор теории Рейха:* 1) элемент *первобытности* забыт: обрядовые потешники в диалоге и монологе (ср. три главы из истор. поэтики); забыта и встреча обрядового начала с захожим (ср. мою работу о скоморохах[8*]); 2) мимическая гипотеза из мимологии, но может быть привязана и к обрядовой, хоровой

игре; 3) ненужность и неисторичность гипотезы о странствовании мима в Индию и через Венецию в Италию.

δ) К β γ: вопрос о переходе и усвоении сказок и легенд религиозного характера в иноверную среду. Легенды о мироздании у североамериканцев, в Сибири и в наших сказках. Американская сказка о Кодойампе и Койоте («The Journal of American Folklore», 1903, march, стр. 321 след.). Codoyampe (творец земли) и Coyote на море, ищут земли; после долгих исканий и песен видят птичье гнездо; Кодойампе прикрепляет к нему канаты, которые протягивает в пяти направлениях (восток, юг, запад, северо-запад и север); причитания (песни) Койота сулят, что земля будет горная, трудно проходимая. Кодойампе велит ему лечь ничком и не глядеть, а сам растягивает землю, так что с одного конца не было видно другого. Койот идет поглядеть на землю, с своей стороны обходит ее и Кодойампе; обходя ее, делает повсюду по две фигурки, величиной с зерно, одни темного, другие светлого цвета; они долго будут расти, пока не выйдут из земли; их дети населят землю; сколько пар, столько будет и народов. Созвав их, он сказал, что свет будет добрый, всего вдоволь и жизнь легка. Вернувшись к месту, откуда он вышел, он построил себе жилище и успокоился. Рядом с ним построился и Койот. Тогда Кодойампе сотворил первый народ; начался второй период: борьбы и смятения. Разгневанный злыми деяниями Койота Кодойампе сзывает народ, обвиняет Койота и убеждает убить его. Они убивают всех койотов, но не могут его извести. Кодойампе наводит потоп, от которого спасаются в ковчеге все, кроме Койота, но он невидимо проникает в ковчег и спасается. Кодойампе берет себе жену, убеждает и Койота сделать то же, пророча, что явится другая раса людей (= индейцы), которых он желал бы сделать счастливыми. А Койот говорит, что жизнь будет тяжелая и люди будут умирать, не будет бессмертия, как того желал бы Кодойампе. Тот разгневан постоянным противодействием Койота и готовится покинуть землю; тростник, положенный им по пути, обращается в гремучую змею и убивает Койотова сына. Кодойампе удаляется на восток, а Койот, увидя, что сын его умер, гонится за Кодойампе и говорит, что было бы лучше, если бы люди не умирали, а жизнь была бы мирной и приятной; но Кодойампе его не слушает. – В следующем периоде он снова странствует по земле, избивая чудовищ, которые могли бы быть опасными для смертных людей, имеющих явиться. Устроив на вершине одного холма озеро бессмертия, он исчезает на востоке, Койот следует за ним, разрушая все доброе (и озеро бессмертия), гордится победой над Кодойампе, а о его силе и подвигах будут говорить в потомстве. Затем он исчезает на западе. Тогда-то вышли из земли – посаженный в нее парод, первый народ;.. и люди стали жить в мире, который Койот сделал юдолью труда и смерти.

Сказания о мироздании существуют в вариантах, собранных в моих «Разысканиях в области русского духовного стиха». № XI и XX:

а) Черемисское XI, стр. 5–6, мордовское, стр. 8–13, вотяцкое, стр. 13; у сибирских маньзов 15–17; алтайские, буддийские и бого-

мильские влияния стр. 19 ср.; бурятские, якутские; ср. в № XX, стр. 107, алтайские и бурятские сказания.

б) Американские № XX, стр. 118 ср., калифорнийский и канадский варианты в ркп. примечаниях[9]*.

в) Богомильская космогония у Зигабена и Liber S. Joannis: «Разыскания», № XI, стр. 35–38 и сказание о Тивериадском море, стр. 47–8.

Откуда в русских инородческих вариантах образ Сатанаила-птицы? стр. 51, 109–110. Славянские и русские варианты, болгарские и другие, галицийский, южнорусские, великорусские, все без птицы, кроме рыбниковского стр. 68 ср. Ср. голубков галицкой колядки; синий камень; ср. его же в белорусской легенде: «Разыскания», № XI, стр. 57; ср. синий и белый камень грузинских легенд, «Разыскания», № XX, стр. 113–114, 115.

Этническая подкладка дуалистической легенды о мироздании[10]*; гипотезы (финская: Крон; De Charancey: из Азии в Америку в каменный период). Влияние библии и богомильских воззрений на славянские варианты; но богомильская космогония, насколько она стала нам известна, не знает декорации, обстановки этих вариантов, которые мы встретили в азиатских и американских. Отсюда заключение, что основа славянского сказания может быть добогомильская. Какой народно-религиозный субстрат она отразила? (финский?).

Ср. древнесемитскую космогонию. Вопрос о Bibel und Babel и работа Меркер'а об африканских Masin. Ср. *Münzinger*: «Bibel, Babel und Kilimandscharo» и «Beil. sur Allgem. Zeitung» 1904 № 275, 30 November.

Возвращаюсь к вопросу, поставленному во главе этого §: как усвояются переходные сказания религиозного содержания? Сказка богомильского типа могла усвоиться в среде, где существовали сходные представления типа разобранных выше азиатских и американских легенд.

ε) Если одна из пришедших в соприкосновение народно-культурных сфер опередила другую в понимании жизни и постановке идеалов и в уровень с ними выработала и новый схематизм поэтического выражения, она действует заразительно: вместе с идейным содержанием усваивается и выразившая его сюжетность. Так было в пору:

а) Введения христианства (новый тип подвижников, святости, скитничество, схематизм легенды);

б) Рыцарства (идеалы и сюжеты);

в) Италия и влияние Ренессанса;

г) Англия и Германия и любовь к народности и архаизму. Работа усвоения.

К истории чередования сюжетности, обусловленной внутренним спросом. Периоды романов. Легенды и фабльо; утопии и идиллии; экзотизм и Восток в XVII в. и т. д. В эти исторические сюжетные полосы вторгается поочередно захожий сюжетный материал. Захожие мотивы в романах (Jourdain de Blaivie и Аполлоний Тирский), в фабльо, в легендах (легенда об Евстахии, ср. мою «Легенду об Евстратии-Юлиане», стр. 5 отдельного оттиска[11]*), назидательных повестях и т. д. (Повесть Варлаама и Иоасафа).

Новелла о трех разбойниках и кладе[12*] в восточных (буддийской, персидской, нескольких арабских, кашмирской, тибетской) и европейских (итальянской, немецкой, французской, португальской) и у Чосера. Ср. Chaucer Society. Originals and analogues of some of Chaucers Canterbury Tales, part IV, стр. 417 след. Ср. 423 след. индо-персидскую версию. Христос с товарищем странствуют, у него три хлеба, один он сам съел, другой дал товарищу, третий оставил. Пока Христос ходил по воду, товарищ съел и третий хлеб, но отнекивается. Христос берет его за руку, ведет по озеру и спрашивает его во имя Господа, совершившего такое чудо, – кто съел хлеб? Товарищ не признается. Следует с тем вопросом и ответом другое чудо (оживление съеденной им лани). Христос обращает в золото три кучи земли: одна часть моя, другая твоя, третья того, кто съел хлеб. Тогда товарищ признается, но Христос отвергает его от себя, оставив ему три кучи золота. На них позарились два человека, начали отнимать их у собственника, но затем все условились поделиться. Когда один из них пошел в город за хлебом товарищам, то положил в хлеб отравы, а они в отсутствии сговорились убить его. Его убили, а сами хлебом отравились. Христос обращает золото в пыль и камень. – См.: *Гарин*, Корейские сказки. – СПб., 1904, № 2 («Три брата»).

III. Внутреннее развитие и применение сюжетности

От a) неприуроченной сказочной схемы к b) религиозному мифу (божественные змееборцы) и схеме обрядового акта, c) к эпическому герою.

Понятие эпической песни, эпики, эпоса. Исторические условия их развития: общение и истолкование народностей. Выработка типов намечена в *a* и *b*. Приращения эпической песни, агломерация, циклизация.

К § b. Дельфийский оракул и схема Илиады. Ср. *Usener*, «Heilige Handlung» в «Archiv f. Religions-Wissenschaft», Bd. VII [1904], 3–4 Heft, стр. 313 сл. «Ilions-Fall». Древние показания о падении Илиона в середине лета и летние празднества в Дельфах, стр. 317: Septerion. Рассказ Плутарха.

«Септерион производит впечатление, что он является подражательным представлением о борьбе бога против Пифона и затем его бегства в Темпею или его полного изгнания; именно одни говорят, что бог убежал из страны благодаря убийству, потому что он нуждался в искуплении, другие, что он последовал за Пифоном, что он бежал раненый по дороге, которую мы теперь называем священной, и к своей кончине пришел лишь немного поздно; когда же он его настиг, будто бы Дракон только что перед тем умер из-за своей раны, и его сыну, который, как говорят, носил имя Aix, выпало на долю оказать ему последнюю помощь. Таковы те или другие происшествия, которые Септерион воспроизводит» (Плутарх, Aut. gr. 12, p. 2938). В сочинении «О прекращении оракулов» Плутарх так заставляет говорить Клеомброта: «Всего сильнее заблуждаются дельфийские ученые, когда они верят, что здесь однажды

имела место борьба бога со змеей ради владения оракулами». И он объясняет Филиппу значение обряда. Отрывки из Эфора подтверждают, что уже в IV в. до РХ [рождества Христова] – обряд этот праздновался в Дельфах. Эфор ставит Пифона, которого зовет драконом, в один ряд с Титием и заставляет его погибнуть от стрелы дружелюбно настроенного к людям Аполлона; его «палатка» (σκηνὴ) сжигается дельфийцами, «как это доныне делается в воспоминание об этих происшествиях». Как помирить этот обряд с воспетой в гомерическом гимне победой Аполлона над Пифоном? Стр. 320 и след.: анализ показаний Плутарха. «Каждый девятый год строят дельфийцы дворцоподобную деревянную постройку, хижину, или, как она называется у Эфора, „палатку“, служившую местом сборища для процессии, которая должна была в Herains, месяц поминовения мертвых, объединить всех жителей под предводительством жреца Аполлона и идти к храму Аполлона, к которому относилось празднество». Сюда вели, вероятно, мальчика. «Полный таинственности путь, который, согласно предписанию, проходит молчаливая процессия, носит бросающееся в глаза название – Долонейя. Мы узнаем это имя из рассказа Илиады (K), в которой повествуется о тайном проникновении Одиссея и Диомеда в троянский лагерь и о том, как они застают врасплох фракийского царя Реза. Долон – это разведчик, который хочет тайно проникнуть в греческий лагерь, но убит Диомедом; он облекается для этого дела в „шкуру серого волка“» [K. 334]. Ср. его изображения в искусстве. Doloneia – тайное проникновение во вражеский лагерь. Следует сожжение хижины и свержение стола-алтаря. Бегство, блуждания, рабство и очищение мальчика; последующее рассказывает Элиан. «Из лавровых листьев священного дерева плетутся венки, которые затем Пифией раздаются как награда за победу. Сам мальчик надевает на себя такой венок и берет лавровую ветвь в правую руку и т. д.». В торжественной процессии он возвращается в Дельфы. – Стр. 325 ср. Узенер конструирует: обряд совершался в месяце ’Ιλαῖος (вероятно и обряд назывался ’Ιλάῖα) = ’Ιλῖος, санскритск. vīlu: так зовется в Ригведе крепкий замок злого духа, который сломлен Индрой. В греческом – производное, отсюда Ἴλιος, ’Ιλίου могло обозначать как скалистую пещеру дракона, так и замок и город Приама. – 326 след. ’Οιλεῦς = *Ιλιος, отец Аякса, сын Годоидока, что автор толкует как сын Гадеса. Легко можно было сплавить в одно дом Гадеса, из которого никто не возвращается, и крепкий замок разбойника. – 328. Итак, содержанием ’Ιλαῖα было: «разрушение замка, в котором разбойник – демон держит свою добычу». Его разрушает мальчик Аполлон – 329. Забвением и перенесением, обычным в праистории эпоса, объясняется, почему Аполлон, разрушитель твердыни, является в Илиаде ее (т. е. Трои) защитником; в Илиаде Аполлон убивает Приама, искавшего защиты у алтаря Зевса. – 330. Долон и его переодевание волком = Lykos, позднее Аполлон Lykeios, Lykoreus и т. д. Дельфийцы некогда считали Аполлона волком, отсюда заключение, что в дельфийских долонеях мы вправе предположить намек на падение Илиона.

Стр. 335 ср. Представление Пифона, змея, залегающего воду, древнее; в греческой саге об Илионе похищена Елена и ее сокровища, свет небесный. – Стр. 336. Падение Илиона отнесено к месяцу Ἴλιος, время года, когда земные плоды жаждут дождевых облаков. Влагу залегает демон, змей, которого убивает Аполлон. Это представление было заменено другим, в котором древнее vīlu – как царский замок, было принято как Илион... Связь этой схемы с обрядностью Септериона.

К с) Развитие эпической песни и эпического творчества в столкновении народностей (зарождение французского эпоса; татары в русских былинах и т. д.). – Перенесения и заимствования от одного эпоса к другому (кельто-скандинавские отношения, русско- и финско-готские и др.). (Экскурс: Grotenfeld, Die Sagen von Hermanarich und Kullervo из «Finnish-Ugrische Forschungen» III, 3, 45 ср.). Рассказ Аммиана Марцеллина (ум. ок. 390 г.) о набеге гуннов на остготов и самоубийство Эрманариха; рассказ Иордана ок. 550 г.; Эрманарих, победитель герулов, венетов (славян?), эстов (литовцев), живших по берегу Немецкого моря, и северных народов (под странными названиями которых можно подозревать чудь, вепсов, мерю и мордву), – узнав, что от него отложились «Rosomonorum gens», он велит разорвать лошадьми жену их предводителя Свангильду; ее братья Sarus и Ammius в отместку опасно ранят его в лядвие.

Когда гуннский король Беламбер напал на остготов, Эрманарих, обессиленный раной, не будучи в состоянии противостоять нападению, скончался. – Следы саги Эрманариха у скандинавов и германских народов; в прозаической Эдде, Вельсунга-саге, Jormanrekr женат на Свангильде, злой его советник Бакки наговаривает ему, будто его сын Рандвер в связи с Свангильдой; король велит повесить сына, Свангильду разорвать конями; ее братья Hamћer и Sorli убивают Эрманариха. В Кведлинбургской хронике его убивают в отместку за отца (брата Эрманариха) три брата Hemidus, Serila и Adoacarus. По другим немецким рассказам его коварный советник (Odoaker, Sibich) побуждает его свирепствовать над родней, убить сына и т. п.; повод со стороны Sibich'а тот, что Эрманарих обесчестил его жену. – р. 48: вариант Саксона грамматика: Ярмерик, сын короля и т. д.

Имя короля Исмар; когда Ярмерик подрос, он оказался хорошим работником, вошел в милость к королю, но королева не доверяет ему. В отсутствие Исмара Ярмерик и его молочный брат Гунно затевают бежать, отводят уловкой (см. стр. 48) внимание королевы, ночью убивают стражей дворца и саму королеву (умирая, она его проклинает). Прибыв в Данию, где убит был его отец и царствует его дядя, Ярмерик воцаряется на его месте, побеждает шведов, славян, которым жестоко отмщает; совершает походы, ища добычи, собирает богатства, для хранения которых строит на скале каменный замок. Его злой советодатель Бекко, сын короля ливов; он-то и наводит подозрение на связь жены Ярмерика, Свангильды, с его сыном Бродером; Бродер повешен, Свангильда истоптана конями. Братья Свангильды приходят отмстить за сестру, но Ярмерик заперся в замке, и братья убивают его, проникнув к нему

при помощи колдуньи. – 49: параллели с сагой о Куллерво: убийство жены Ильмаринена; Rache[a] an Untamo (как у Саксона: an den Slaven и т. д.). – 50: по Крону цикл рун о Куллерво состоит из 4-х первоначально самостоятельных песен: Kalevanpoika, die Todesbotschaft, die Verführung der Schwester[b].–51. ср.: попытка восстановления древней песни: Kalevanpoika едет на войну и падает в битве. Так в песне; иначе в печатной Калевале. В одном варианте говорится, что, отправляясь на войну, Kalevanpoika велел себе сделать у ковача Ильмаринена хороший меч (ср. далее Kalevipoeg и в германских сагах), либо какой-то ковач кует ему железную лошадь, на которой он и предпринимает «Rachezug» против Untamo. – 52–55. Таким образом, печатные варианты еще ближе к Саксону, чем печатный текст Калевалы; автор предполагает, что Саксоновский Ismor (у которого в плену Ярмерик, смешался с Ильмариненом, у которого в плену Kalevanpoika, стало быть, влияние германской саги на финскую?). – 53: Kalevipoeg: об его сверхъестественной силе рассказывается сходное с тем, что о Куллерво; 54: «Die Botschaft vom Tode der seinen wird ebenso wie Kullervo auch den Kalevipoeg gebracht»; но рассказ о смерти – другой, он ранен мечом, который бросил в Kääpojoki и сам же проклял; автор предполагает эту версию позднейшей, и в начале смерть Kalevipoeg'a стояла, вероятно, в связи с его последней битвой с врагами. – 55: Kalevanpoika – герой древней эстонско-финской саги, элементы которой разбросаны в Карелии, Финляндии (в Западной Финляндии – в саге о Munapoika; уже Агрикола знает сагу о сыновьях Калевы).

Сказание, прикрепляющее могилу Калевы к ревельскому Domberg'у (Ср. *G. Blumberg*, Quellen und Realien des Kalewipoeg «Verhandl. d. Gelehrt. Estn. Gesellschaft», Bd. V), автор привлекает[14*] запись о Lyndanise у Генриха Латыша под 1219 г. и Колывань = Ревель наших летописей 1223 г. и след. – p. 56: сближения с сагой о Ярмерике-Эрманарихе: как ему отрубают руки и ноги, так отрезает ноги Kalewipoeg'y его меч, брошенный в реку; как Ярмерик строит себе крепость, так в варианте песни из Osterbotten, записанной в XVII веке, говорится, что сын Калева – Soini (по Fählmann'y Soini[15*] в эстонских сказаниях имя того же Калевипоега) воздвиг из огромных камней посреди озера город на том месте, где теперь стоит церковь в Limiaka. Точно так же и другие сыновья Калевы построили города на высоких горах. Те же сыновья завоевали также и всю Россию для «короля финляндского» (Kaleva?). – 57: сравнение северной легенды о Сигурде и его мече Гроте с Kalevipoeg'ом: он велит финскому ковачу сковать себе меч; две пробы на наковальне неудачны, лишь в третий раз меч разрубил ее. – Это был меч отца Калевы. В саге о Сигурде автор находит, по следам Крона, соответствия с «Kalewipoeg unheilbringenden Prahlerei, mit der Verführung der Inselmaid, dem Fluch, der an dem ihm verkauften Schwester haftet, und der Verbergung seinem Schätze in der Erde

[a] Месть (*нем.*).

[b] Известие о смерти, соблазнение сестры (*нем.*).

vor dem Auszug zum Kriege»[a]; бросание меча в реку (ср. мою статью: Уголок русского эпоса в саге о Тидреке Бернском, ЖМНП. 1896 г. и CCCVI отд. 2, стр. 270–271) сравнивается с бросанием в Рейн клада Нибелунгов (!). – 58: по мнению автора, все это доказывает влияние германской саги на эстонско-финскую. На стр. 51 автор говорил, что одна из песен, примкнувших к имени Куллерво (в печатной Калевале), в сущности не принадлежит его циклу: песня о том, как брат соблазнил сестру; в песнях он носит имя Tuiretuinen'а, что Крон (допускавший заимствование этой песни у русских) сближал с Добрыней (стр. 58); оказывается, что эта песня могла лишь подновить действительно финскую, сходного содержания: «Scheint doch auch das estnische Lied die Inselmaid als Kalevipoegs ungekannte Schwester aufzufassen»[b] (но при чем тут сближение с сагой об Эрманарихе и Сигурде? Свангильда? Гудруна?).

В одном варианте девушка названа Ismarut (автор вспомнил об Jismar'е саги об Ярмерике!). – 58–59: Kalevipoeg представляется могучим королем, что, по мнению автора, древнее и ближе к скандинавскому прототипу (Ярмерик), чем Куллерво, являющийся простым смертным; но следы древнего понимания остались (стр. 59–60: все построено на риторическом преувеличении песни).

с) Местные легенды и их отношение к своим и захожим эпическим темам. Бытовые основы легенды о замуровании; переходные; легенды о погребенных городах, о последней битве и др. Встречные влияния.

IV. История сюжетности в связи с формами быта

А. Отражения доисторического быта

I. Анимизм и тотемизм. Переживание

а) в поэтическом анимизме

б) повериях и сюжетах (люди от зверей и растений; браки животных с людьми; звери кормильцы, помощные; душа великана в животном; метаморфозы; животный вид богов, их животные атрибуты, песиглавцы. – Культ медведя.

Вопросы о тотемизме

Литература: *Lang*, Custom and myth [1897]; *Mc. Lennan*, Studies of early history; *Lewes Morgan*, Ancient Society [1877]; *A. Lang*, Myth, ritual and religion; *Frazer*, Totemism; *F.B. Jevons*, An Introduction to the history of religion [1896]. Легендарные и сказочные сюжеты из области тотемизма:

а) Происхождение людей от растений и животных.

б) Брак со зверями, генеалогические сказания.

---

[a] С гибельным хвастовством сына Калевы, с соблазнением Девы Озера, с проклятием, которое наложила на него проданная сестра, и с его сокровищем, спрятапнным в земле, подавшим повод к войне (*нем.*).

[b] Эстонскую песнь о Деве Озера можно принять за неизвестную сестру поэмы «Калевыпоег» [о сыне Калевы] (*нем.*).

в) Звери кормильцы. Легенда о Кире (ср. *В.П. Клингер*. Сказочные мотивы в истории Геродота. Киев, 1903), стр. 33 ср., 34, 38 (см.: *H. Usener*, Sintflutsagen, Religions-geschichtliche Untersuchungen III, 110–111), 39 и сл.

Вопрос о возможном вычете исторического момента из эпического предания. (Пример: Апраксеевна наших былин и толкование имени Вс. Миллером).

г) Помощные звери.

д) Песиглавцы.

е) Превращения.

ж) Метемпсихоз – чудесное зарождение в связи с перерождением (Кельтские легенды).

Анализ нескольких русских сказок

Возвращение к вопросу: сходство мотива или сюжета? Буддизм в Мексике. Буддизм и христианство. (Ср. *G. A. von den Bergh von Eysinga*, Indische Einflüsse auf evangelische Erzählungen. Mit einem Nachwort von Ernst Kabe, Göttingen (= *Forschungen z. Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments.* Hrsg. v. W. Bousset und H. Kunkel, 4. Heft) 1904, отчет Pischel'я в «Deutsche Literaturzeitung» (1904, № 48). Пишель согласен с автором, допуская индийское влияние на евангельские легенды. Область, где могло произойти влияние, – Туркестан, где встречались христиане, манихеи, приверженцы Зороастра и других религий. Тристан и Изольда и корейская сказка.

V. Тотемизм, экзогамия и матриархат

Вопрос о «беспорядочном сожительстве» в его разных проявлениях и переживаниях, как первичной, более древней формы половых отношений (такая форма не объяснила бы ни матриархата, ни счета по женской линии).

Следы матриархата и счета по материнской линии у разных народов (ср. малорусские песни-былины: роль матери и брата). Литература: Bachofen, Morgan, Mac Lennan, Maine, Giraud Teulon, Reclus и др. Ковалевский, Энгельс, Starke (за патриархат). J. K. Mucke, E. Westermark, E. Grosse, R. Hildebrand, S. Hartland – Резюме. – Schrader.

Иллюстрации из области сюжетов:

1. Мелюзина. Девы-лебеди. Легенда о Велунде и сербские песни (Сербское предание о змеевиках и Мелюзина). Корейские сказки – Пururавы и Урваши.

2. Психея и Амур. Источник Апулея:

а) сказка; параллели;

б) Психея в культе Эрота; влияние платонизма; Психея и Амур в классическом и христианском искусстве.

Толкование сказки: мифологическое (De Gubernatis) и этиологическое.

3. Рыцарь-лебедь. Французские сказания:

a) Dolopathos;

b) Eliox;

c) Isamberte;

d) Beatrix. Позднейшие обработки (Reiffenberg): эпизод о рыцаре-лебеде и жене.

Генеалогические приурочения

a) Boulogne-Bouillon (Roger de Toëni, ум. ок. 1040 г., его внучка вышла замуж за Балдуина, брата Готфрида Бульонского; его род: qui a cigni nomine intitulantur).

b) Брабант (Wolfram v. Eschenbach) и брабантские хроники 1301 г.);

c) Cleves (Конрад Вюрцбургский до 1257 г.; Герен van der Schusen, ок. 1478 г.).

Эпизод о Граале и его объяснение

(Wolfram von Eschenbach, Gerbert, Pseudo Gautier).

Результаты

a) Сказка, hamr, цели и т. п.

b) Историческое приурочение.

Комментарии

Ученые записки ЛГУ. № 64. Серия филологических наук. 1940. С. 5–16.

Публикация этих двух фрагментов была осуществлена М. П. Алексеевым, который так объяснил свой выбор:

«Первый из публикуемых рукописных фрагментов Веселовского озаглавлен: „Экскурсы в области сюжетности (чтения 1902 года)“ и, вероятно, представляет собою программу этого университетского курса 1902–1903 года. Второй фрагмент, без заглавия, относится, по-видимому, к несколько более позднему времени; об этом можно судить по упоминаемым в нем книгам... Между обоими фрагментами много общего; второй несомненно является обновленным вариантом программы университетских чтений по истории сюжетности, с введением в нее материалов для отдельных эпизодов курса, конспектов некоторых вновь прочтенных книг и статей, которые показалось интересным включить в разработанную ранее схему. Вместе с тем оба фрагмента имеют ближайшее отношение к основной части незаконченного труда „Поэтика сюжетов“, изданного В. Ф. Шишмаревым, в нескольких местах совпадая с ним даже буквально. Отсюда двоякое значение публикуемых фрагментов: 1) они восстанавливают в какой-то мере содержание наиболее поздних университетских чтений А. Н. Веселовского по истории сюжетности, записей которых не сохранилось; 2) они дают дополнительные материалы для реконструкции „Поэтики сюжетов“ как „научного труда“» (*Алексеев, 1940.* С. 18–19).

Первый фрагмент состоит из двух частей. Часть первая представляет собой схему исторической эволюции: возникновение сознания (анимизм) и ранние

легенды о происхождении человека; эволюция сознания на уровне меняющихся родовых отношений (от матриархата к патриархату); международное общение человечества в рамках Древнего мира. Вторая часть имеет название, указывающее на дальнейший путь культурной эволюции в отношении сюжетности – «Средневековая сюжетность».

Если в первом фрагменте теоретическая задача была лишь обозначена: «Отражение быта в мотивах и темах-сюжетах», – то во втором она развернута в аналитический конспект нескольких современных работ, которые (судя по их датам: 1902–1904) были только что прочитаны и освоены А. Н. Веселовским. Вторая часть состоит из выписок и записей по темам, расположенным вне хронологического или логического плана.

Здесь в последний раз А. Н. Веселовский высказывается по некоторым основным для него вопросам:

в каких случаях и при каких условиях происходит «усвоение влияния» (т. е. возникает «встречное течение»);

о «чередовании сюжетности, обусловленной внутренним спросом» повествовательных форм: романа, легенды, фабльо;

о «внутреннем развитии и применении сюжетности»: от «неприуроченной сказочной схемы» к мифу, обряду, эпосу.

Поскольку «Фрагменты» уточняют и обогащают материал основной части «Поэтики сюжетов», оставаясь в пределах все того же круга проблем и мотивов, отсылки ни к тексту основной работы, ни к комментарию здесь не делаются. В основу комментария к «Фрагментам» положен сопроводительный к ним текст первого публикатора М. П. Алексеева (*Алексеев*, *1940*). Он снабдил конспективный текст «Фрагментов» отсылками к тем работам А. Н. Веселовского, где многие из затронутых здесь вопросов трактуются более подробно.

[1*] *Фейрефис* (в современной русской транскрипции – Фейрефиц) – один из героев, участвующих в поисках святого Грааля. Он является сводным братом (по отцу – Гамурету) героя, занявшего основное место в этом сюжете – Персеваля (Парцифаля). Однако именно Фейрефицу А. Н. Веселовский уделил основное внимание в своих поздних исследованиях о Граале: см. раздел V. Фейрефиц (Feirefiz) в работе: *Веселовский А. Н.* К вопросу о родине легенды о св. Граале. ЖМПН. Ч. CCCLI (1904, февраль). Отд. 2. С. 440–453.

А. Н. Веселовский был привлечен необычным происхождением самого героя, в котором видел отражение сложного пути, пройденного самой легендой. Само имя Фейрефиц (vaire fitz) означает «пестрый сын», поскольку он был рожден Гамуретом от чернокожей королевы Белаканы:

От Гамурета с Белаканой
На свет явился мальчик странный:
Он – видно, Бог того хотел –
Был столь же черен, как и бел,
Пятнистой наделенный кожей,
На мать и на отца похожий...
(*Перевод Л. Гинзбурга*.)

Так рождение Фейрефица представлено в поэме Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль». Впоследствии Фейрефиц отправляется совершать подвиги, вступает в поединок со своим братом Парцифалем, но братья узнают друг друга. Фейрефиц едет ко двору Артура, становится христианином и ревностным искателем святого Грааля. А. Н. Веселовский предполагал, что в оригинале легенды Фейрефиц отправлялся на поиски отца и с ним вступал в бой (мотив, который А. Н. Веселовский рассматривает как важнейший в историческом движении повествовательной памяти).

В ссылках Вольфрама на утраченную книгу некоего Киота (Гюйо), которого он называет провансальцем, А. Н. Веселовский видит прямое указание на наличие некой древней легенды, к которой «примкнула сказка» о Парцифале (*Веселовский А. Н.* К вопросу о родине легенды о святом Граале).

На ее анализе А. Н. Веселовский и предполагал показать путь трансформации сюжета.

2* *Представление о 4-х монархиях...* – Наиболее подробно об этой средневековой легенде, представляющей смену мировых царств, А. Н. Веселовский говорит в работе «Опыты по истории развития христианской легенды (ЖМНП. Ч. CLXXVIII. Отд. 4. С. 283–331 и Ч. CLXXIX. Отд. 4. 1875. С. 48–130). Ее завершает «эсхатологический рассказ христианского происхождения о том, что Римская империя – последнее из мировых царств и что антихрист явится по совершении его судьбы» (с. 285). Что касается предшествующих трех империй, то срок первой отсчитывали от Нимврода до Перса («царство исполинское»); за ним следовало царство Персидское, затем – христианское (греческое). Исторически актуальной эту легенду сделали современные попытки народного сознания видеть в роли антихриста современных политиков: Наполеона I, Наполеона III, германского императора Вильгельма.

3* *Veltro* – см. примеч. 24* к работе «Из введения в историческую поэтику».

Легенда о крестном древе и Veltro... имеет в виду цикл средневековых легенд о последнем императоре, который, взойдя на Голгофу, возложит свой венец на крест, после чего и крест и венец вознесутся на небо. Веселовский проследил отражение этого мотива в средневековых преданиях об *arbre sec*, византийском μονοδένδρον «сухом дереве, вокруг которого произойдет последняя мировая битва и на которое царь повесит свой щит или венец; либо дерево зазеленеет – символ обновления христианства или, в эсхатологическом смысле, его конечное торжество в символе сухого дерева – древа распятия»[a]. «Повесть о крестном древе, – писал Веселовский в одной из своих статей, – не только попытка философского построения истории в духе средневекового христианства, но и... образчик христианского эпоса с его мировыми задачами и кругозором. В этом эпосе есть и сторона идиллической утопии, выразившаяся в своеобразной литературной форме: верили, что в конце дней, после веков страданий и падений, наступит тысячелетие покоя: надежда подсказала его осуществление в пределах ближайшей истории, в баснословном царстве

[a] См. также ЖМНП. 1904, февраль, стр. 420: «Наблюдения над историей некоторых романтических сюжетов» 1873 (Собр. соч., т. VIII, вып. 2, 1930, стр. 437); ЖМНП. 1875, апрель, май; 1878, январь, стр. 173; 1888, февраль, стр. 506–507 и др.

пресвитера Иоанна, где царят любовь и правда, и светская и духовная власть покоятся в одних руках... В этом сочетании [светского и духовного властителя] подчеркивали то тот, то другой момент: оттуда колеблющийся образ идеального миротворца, вплоть до дантовского Veltro, которого так долго ждали средневековые люди»[a] (*Алексеев*, 1940).

4* *Искание рая (рехавиты...)* – имеются в виду еврейско-христианские легенды о стране блаженных, изложенные в греческом «Хождении» Зосимы и абиссинской легенде о Герасиме. Веселовский также касался их несколько раз[b]. Рехав, сын Аминодава, уверовав в предвидения пророка Иеремии, проповедовал своему роду воздержание, покаяние и молитву; рехавиты послушались, отвратили гнев божий, ввержены в темницу, но чудесно освобождены из нее и перенесены в назначенное место, где живут без греха. Их-то и посещает пустынник Зосима, подробно описывая их жизнь. Герасима, по другой легенде, на остров блаженных благополучно доставляют лев, морские волны, большие деревья, склоняющиеся перед путником, принимающие его на свои вершины и передающие другим деревьям. В средневековых легендах «рехавиты» смешиваются с «рахманами» «Александрии» и других повествований о чудесных народах Индии. От этих «утопий» был прямой переход к легендам о пресвитере Иоанне, – праведное царство которого находится где-то на востоке, в Индии или в Средней Азии, – легендам, много раз анализировавшимся Веселовским; в них естественно было увидеть обновление или своеобразное христианское применение старых сказок о стране блаженных, греческой Μακαρια, жившей в сознании европейских народов под именем «Schlaraffenland» у немцев, «alma citta Cuccagna» у итальянцев, «le pays de Cocagne» у французов, «Cockney» у англичан (*Алексеев*, *1940*).

5* *...легенды о Сивилле и Лонгине.* – Легенды о Сивилле рано привлекли внимание Веселовского; уже в своей работе «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе» (1872) он обратил внимание на то, что в рассказе славянской Палеи XVI в. царица Савская называется Сивелилой; в этом имени, очевидно, нужно видеть испорченное Сивилла; указания на такую довольно частую замену имени в западных легендах Веселовский почерпнул из работы Адольфо Муссафиа об апокрифических рассказах о крестном древе; укажем также на вторую главу «Опытов по истории развития христианской легенды», где идет речь о развитии образа Сивилла – Самовила – reine Pedauque – Берта[c]; о пророчестве Сивиллы идет речь в другой главе «Опытов»[d]; о Сивилле – сестре Соломона, опираясь на одну словенскую сказку, Веселовский писал в специальной статье «Kleine Mittheilungen: II. Sembilja – Sibylla»[e] и в более

---

[a] «Сказания о Вавилоне, Скинии и св. Грале». СПб., 1896, стр. 48.

[b] «К вопросу о родине легенды о св. Грале? (ЖМНП. 1904, февраль, стр. 407 – 412), «К вопросу об источниках сербской Александрии» (ЖМНП. 1884, июнь, стр. 154 и сл.).

[c] ЖМНП. 1877, февраль, стр. 281–288.

[d] ЖМНП. 1877, май, стр. 76–125.

[e] «Archiv für Slavische Philologie» VIII, 1884, S. 330.

поздней заметке «La soeur de Salomon»[a], высказывая предположение, что появление Сивиллы в цикле легенд о Соломоне следует объяснить тем смешением царицы Савской и Сивиллы, которое встречается в легендах о крестном древе. Наконец, разнообразных народных отражений легендарного образа Сивиллы Веселовский коснулся также в «Опытах» и в «Разысканиях в области русского духовного стиха»[b]. Что касается апокрифической легенды о сотнике Лонгине, то она относится к циклу легенд о «Хитоне Господнем», по-видимому восточного происхождения; она известна у армян, грузин, сирийцев[c], а также в славянских пересказах; по этим легендам сотник Лонгин, некогда исцеленный Христом, с помощью находящейся у него ризы или хитона Господня в свою очередь исцеляет недужного цезаря Тиверия[d]. Таким образом, обе эти легенды, о Сивилле и Лонгине, восходящие к эллинистическим или восточным источникам, были чрезвычайно удобны для демонстрации отдаленных корней средневековой сюжетности, работы усвоения, переработки, применения этих легенд к изменившимся условиям воспринимающей среды (*Алексеев*, *1940*).

6* *Вопрос о сюжетах, поднят был в области сказок...* – на полях рукописи против этого места отмечено: «К литературе: Friedr. von der Leyen, Zur Entstehung des Märchens. Archiv f. das Studium d. neueren Sprachen und Literaturen, Bd. CXIII, стр. 249 и сл.» (*Алексеев*, *1940*).

7* *....в origines.* – Так называемых «légendes des origines» Веселовский касался в «Разысканиях в области русского духовного стиха», вып. XI (1890), стр. 94 и в рецензии на книгу Marianu в ЖМНП, 1886, ч. CCXLIV, отд. 2, стр. 216, откуда и заимствованы все приведенные им здесь примеры (*Алексеев*, *1940*).

8* *...мою работу о скоморохах.* – А. Н. Веселовский имеет в виду «Святочные маски и скоморохи» в кн.: *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. // Сб. ОРЯС. 1883. Т. XXXII. С. 139–222.

9* *...калифорнийский и канадский варианты в ркп. примечаниях.* – В данном месте А. Н. Веселовский отсылает к собственному рукописному экземпляру «Разысканий в области русского духовного стиха», хранящемуся теперь в его архиве. М. П. Алексеев привел несколько выписок и библиографических указаний к данному месту:

---

[a] «Melusine» 1888, IV, № 12; перепеч. в: Собр. соч., т. VIII, вып. II, Л., 1930, стр. 594–599.

[b] ЖМНП. 1877, февраль, стр. 255 и сл.; Сб. ОРЯС, т. XLVI 1890, стр. 288–289.

[c] *Марр Н. Я.* «Хитон Господень к книжных легендах армян, грузин и сирийцев», СПб., 1897 (Оттиск из «Сборника статей учеников В. Р. Розена»).

[d] См.: *Порфирьев И. Я.* «Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях», СПб., 1890 (Сб. ОРЯС, т. 52), стр. 30 и сл., 197 и сл.; *Сперанский М. Н.* «Славянские апокрифические евангелия», М., 1895, стр. 71 и сл.; Ів. Франко, «Апокріфи новозавітни», Львов, 1899, стр. 349; ср. А. Н. Веселовский. «К вопросу об образовании местных легенд в Палестине» (ЖМНП. 1885, т. CCXXXIX, отд. 2, стр. 178–180). После смерти А. Н. Веселовского вышла специальная работа, в которой его исследования, однако, не были использованы: R. J. Peebles. «The Legend of Longinus in ecclesiastical tradition and in its connection with the Grail», «Bryn Mawr College Monographs», IX, Pennsylvania, 1911.

«К стр. 117 и след. [XX выпуска «Разысканий»]: американские космографические легенды, сл. Chamberlain в «Journal of Americ. Folk-lore» 1891, July – September; ibid. V, № XVI (Jan. – March 1892), p. 72–73: «Creation myth of the Assinaboines»; см. ibid, стр. 73–74: Potts, «Creation myth of the California Indians». См. *Franz Boas*, «Dissemination of tales among the natives of North America», – «Journ. of American Folk-lore», vol. IV, January – March 1891, № 12, p. 15–16. На стр. 18–19 автор пытается установить области распространения некоторых североамериканских сказаний, на стр. 19 – указывает на аналогию некоторых сказаний Айно с американскими по северному побережью Тихого океана, на стр. 20 допускает переход of tales between Asia and America. Ср. *Batchelor*, «Stems of Ainn Folk-lore» – «Journ. of American Folk-lore» 1894, June – March, V. XXIV, p. 27–28. См.: *John Maclean*. «Blackfoot Mythology» в «Journ. of American Folk-lore», vol. VI, July – September 1893, № XXII, p. 165: Creation Myth. См.: «The Journal of American Folk-lore», Jan. – March, 1903, p. 32 sqq., *Dixon*. «System and seymace in Maiden mythologie». См.: Cox, «An Introduction of Folk-lore», London, Nutt, 1895, p. 254. Гуронский миф, африканская, полинезийская и алгонкинская легенды; по калифорнийской – вначале вся земля покрыта была водою, существовали лишь орел да ворона, и они беседовали, сидя на пне, выходящем из воды: создали утку, которая ныряла и выносила на клюве немного земли; землю они поделили на две кучи, по обе стороны пня, но в отсутствии орла ворона увеличила свою (had not been dividing fairly; неровный дележ); доля орла – это береговые горы; доля вороны – Sierra-Nevada; but the eagle in his anger reversed the position of the two heaps, and so the mountains remain even to this day; while all men honour the eagle and despise the crow.

Североамериканская легенда (с мифом о похищении огня, стр. 257–259); другая североамериканская легенда, 259–261 (Койот советуется со зверями, как создать человека и какой дать ему образ; каждый хочет наградить его своими отличительными признаками, кто рогами, кто хвостом. Ни на чем не сошлись: все начинают лепить человека по своему подобию, но не закончили, когда наступила ночь; долепил один койот, а начатое другими перепортил). Предание Carib'ов, 261 и сл. мордовское, 262 и сл. К *Les pourquoi* см. стр. 264 и сл. См.: *W. E. Connelby*. «Notes on the Folk-lore of the Wyandots» в «Journ. of Americ. Folk-lore», vol. XII, April – June 1899, № XLV, p. 120 sq. См.: *Andrees*, «Die Fluthsagen» (Braunschweig, 1891), стр. 80–81: сказания der Sac и Fox Indianer; рыба достает землю с морского дна; сказание der Montagnais oder Chippenwayans, стр. 82–83: за землей посылают бобра, выдру, мускусную крысу и утку; лишь последняя привносит несколько илу; сказание Adchibwäs, стр. 75; послана мускусная крыса. – Все эти сказания – в связи с легендой о потопе (и вторичном появлении земли из-под вод).

Легенды, собранные comte H. de Charancey («Le Folk-lore dans les deux mondes», Paris, 1894, p. 11 sq.: «Une légende cosmogonique»), не столько выражают идею дуализма, сколько представляют черты, аналогичные с дуалистически-космогоническими. De Charancey разбирает вогульскую легенду (см. выше, гл. XI, стр. 15); сказание des tribus algiques... sur les bords de St. Laurent (сл. 17 сл.: нет дуализма)... Стр. 30 и сл.: канадская легенда.

Разобранные американские легенды принадлежат к version continentale; далее de Charancey разбирает стр. 57 и см.: la version océanique и стр. 66 и сл., la version indoue. Из общего заключения, 76 след., отметим: континентальная (= американская версия) перешла в Америку из Азии в каменный период (§ 3); к ней пристало впоследствии сказание о потопе (§ 4); обнаруживаются кое-где воздействия библейского рассказа (§ 6)».

10* *Этническая подкладка дуалистической легенды о мироздании...* – Веселовский имеет в виду теорию J. Krohn'a (в его книге «Finska litteraturens historia», I, 1890) о финноугорских основах распространенного среди славян космогонического мифа; теория Ю. Крона подробно изложена Веселовским в его «Разысканиях в области русского духовного стиха», вып. V, № XI, стр. 99–108 (*Алексеев*, *1940*).

11* См.: *Веселовский А. Н.* Легенда об Евстратии-Юлиане и сродные с ней // Известия ОРЯС. 1901. Т. VI. Кн. 2.

12* *Новелла о трех разбойниках и кладе.* – В кн.: *Гарин Н.* Корейские сказки, записанные осенью 1898 г. СПб., 1904, № 2, – действительно находится любопытная параллель к чосеровскому рассказу продавца индульгенций («Pardoner's Tale»). «Жили три брата на свете, и захотели они нарыть жень-шеню, чтобы стать богатыми. Счастье улыбнулось им, и вырыли они корень ценой в сто тысяч кеш. Тогда два брата сказали: „Убьем нашего третьего брата и возьмем его долю". Так и сделали они. А потом каждый из оставшихся в живых стал думать, как бы ему убить своего другого брата. Вот подошли они к селу. „Пойди, – сказал один брат другому, – купи сули (водки) в селе, а я подожду тебя". А когда брат пошел в село, купил сули и шел с ней к ожидавшему его брату, тот сказал: „Если я теперь убью своего брата, мне останется и вся суля, и весь корень". Он так и сделал; брата застрелил, а сули выпил. Но суля была отравлена, потому что ею хотел убитый отравить брата. И все трое они умерли, а дорогой корень жень-шень сгнил. С тех пор корейцы не ищут больше ни корня, ни денег, а ищут побольше братьев» (*Алексеев*, *1940*).

13* *Перенесения и заимствования от одного эпоса к другому...* – Нижеследующие страницы представляют собою, по преимуществу, конспект статьи: *Grotenfeit K.* Die Sagen von Hermanarich und Kullervo. – Finnisch-Ugrische Forschungen. 1903. Bd. III. H. 3, 45–61, – сопровождаемый критическими замечаниями; мы печатаем его с некоторыми сокращениями цитат (*Алексеев*, *1940*).

14* *Автор привлекает...* – Речь идет о статье Гротенфельта, а не о статье Блумберга. Гротенфельт связывает с именем Калевы русское название Ревеля – Колывань, а также имя города Lindanise (у Генриха Латыша) с именем жены Калевы Linda, из слез которой, по легенде, возникло озеро Ulemiste-järv (*Алексеев*, *1940*).

15* *По Fählmann'у Soini в эстонских сказаниях...* – В рукописи А. Н. Веселовского описка: Fahmann. Имеется в виду Dr. Fählmann, один из первых эстонских ученых, обративших внимание на сагу о Kalewipoeg'е; первые записи саги появились в печати в 1846 г. уже после его смерти (*Алексеев*, *1940*).

Указатель имен

Б

В

Г

Д

Е

Ж

З

И

К

М

Н

О

Р

С

Т

Х

Ц

Ч

Ш

Содержание

Веселовский Александр Николаевич

Избранное: Историческая поэтика

Корректор Е. А. Погорелая
Компьютерная верстка Г. В. Славинской

Подписано в печать 01.02.2011
Гарнитура NewtonC. Формат 60x90 $^1/_{16}$. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 43,0
Уч.-изд. л. 43,2. Тираж 1000 экз. Зак.

По издательским вопросам обращаться в «Центр гуманитарных инициатив»,
e-mail: unikniga@yandex.ru, unibook@mail.ru.
Руководитель центра Соснов П. П.

Оптовая продажа в Санкт-Петербурге:
ООО «Университетская книга-СПб»,
тел.: (812) 640-08-71, e-mail: uniknigal@westcalll.net.

Оптовая продажа в Москве:
ООО «Университетская книга-СПб»,
тел.: (495) 915-32-84, e-mail: ukniga-m@libfl.ru.

Розничная продажа в Санкт-Петербурге:
магазин «Книжный окоп»,
В. О., Тучков пер., 11,
тел.: (812)323-85-84.

Розничная продажа в Москве:
тел. (495)745-15-36, e-mail: www.notabene.ru.

Отпечатано: ООО «Издательство МБА»
Москва, ул. Рубцовско-Дворцовая, д. 2,
тел.: 726-31-69, 608-47-15, 625-38-13


ИЗБРАННОЕ:
ИСТОРИЧЕСКАЯ
ПОЭТИКА